

Zweite Abtheilung.

§. 2. Die Note.

Die Note ist das kleinste Theilchen der Harmonik, aus dem alle Harmonien entstehen. Sie ist das Fundament der Harmonik, und ohne sie wäre die Harmonik nicht denkbar. Die Note ist das kleinste Theilchen der Harmonik, aus dem alle Harmonien entstehen. Sie ist das Fundament der Harmonik, und ohne sie wäre die Harmonik nicht denkbar.

Zweite Abtheilung.

§. 2. Die Note.

Zweite Abtheilung.

Formenlehre und Nachahmung.

§. 1.

Die erste Abtheilung hat uns so viel Material an die Hand gegeben, dass wir nun daran denken dürfen, dasselbe dazu zu benützen, kleinere oder grössere Arbeiten zu fördern, Kunstproducte zu erzielen.

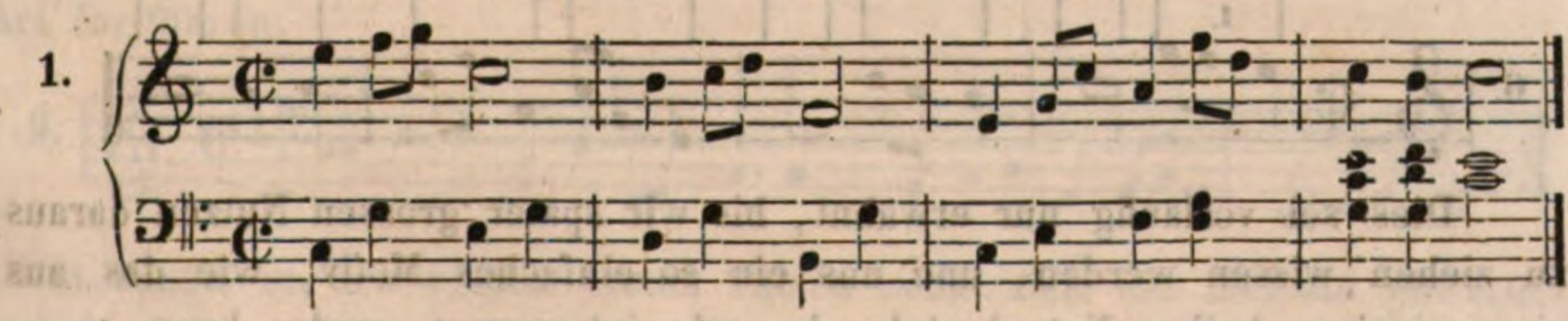
Hiezu bedürfen wir aber noch der Form.

In allen Tonstücken, wenn sie fasslich und ohne Verwirrung sich darstellen sollen, muss eine Kunstform walten. So sind unsere Meister alle mit der Form gross geworden, und es ist eine höchst wichtige Aufgabe des Kunstjäüngers, dass er sich die verschiedenen Formen ganz zu eigen mache und lerne, sich in denselben leicht zu bewegen. Derjenige, welchen die Form drückt, hat sie nicht gelernt, ist ihrer nur nicht mächtig, und der glaubt, er brauche sie nicht, oder meint, es sei an ihm, neue zu schaffen, der verfällt der Unordnung und dem Wirrwarr.

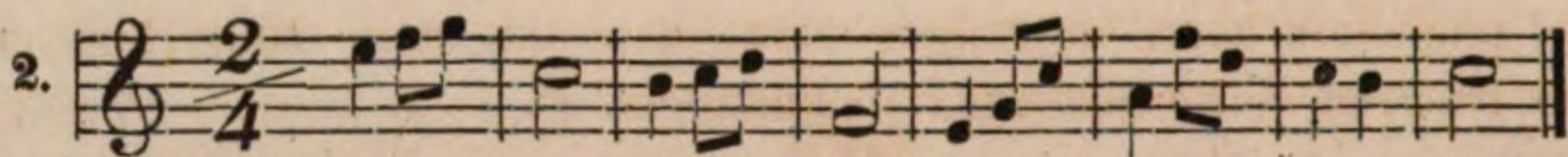
Wir müssen bei den kleineren Theilen, aus welchen ein Tonstück besteht, beginnen, und von diesen ist vor allen wichtig:

§. 2. Der Satz.

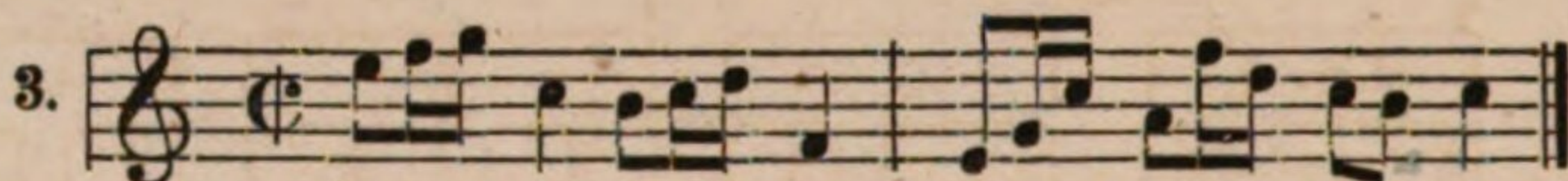
Der Satz drückt einen Gedanken vollständig und bestimmt aus, so, dass eine weitere Fortsetzung desselben an und für sich nicht erwartet und verlangt wird, sondern sein Abschluss befriedigt, z. B.:



Wir sehen hier einen Satz vor uns, bestehend aus vier Tacten. Der Gedanke ist fertig, ist befriedigend abgeschlossen. Schreiben wir ihn in eine andere Tactart, z. B.:



so kommen wir zu einem Satze von acht Tacten. Verändern wir die Schreibart durch kürzere Geltung der Noten, so drängt er sich in einen Satz von zwei Tacten:



Wir wollen nun für die Satzbildung die Tactzahlen 2, 4 und 8 als Norm annehmen.

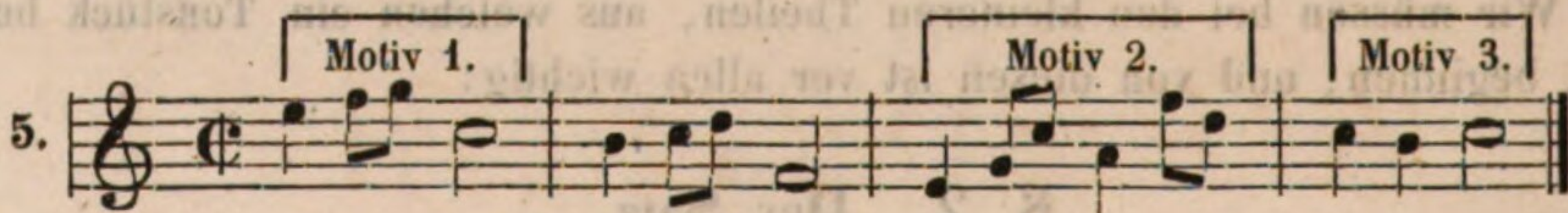
Man unterscheidet beim Satz aber noch etwas, das Gefühl sagt es, und diess sind Abschnitte.

In unserm Beispiele Nro. 1 runden sich die beiden ersten Tacte für sich ab, und hier ist auch der erste Abschnitt:



Allein dieser Abschnitt befriedigt nicht, wie der ganze Satz, und diese Abschnitte, zu welchen wir immer zwei Tacte zählen, sind nur die Bestandtheile des Ganzen.

Theilen wir diese Abschnitte nochmal, oder gehen wir auf die Bestandtheile derselben, so kommen wir auf die Motive. So können wir in unserm Beispiele drei verschiedene Motive zählen, im ersten, dritten und vierten Tacte.



Im zweiten Tacte ist das Motiv des ersten bloß versetzt.

Nun können wir die Motive nochmal theilen, nemlich in Motivglieder, z. B.:



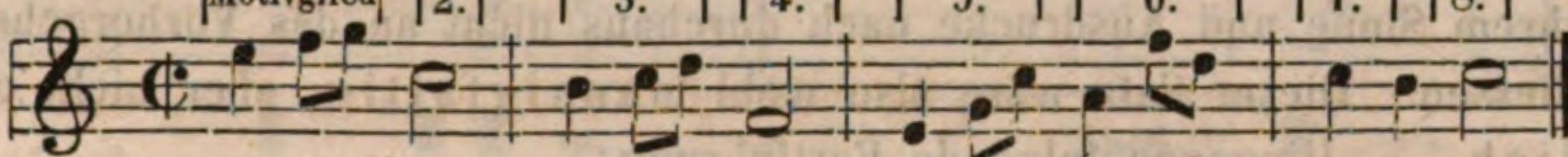
Dies sei vorläufig nur erwähnt, bis wir später grossen Nutzen daraus zu ziehen wissen werden, und uns ein so einfaches Motiv, wie das aus einer einzigen halben Note bestehende, sehr interessant werden kann.

Wir bemerken auch in unserm Beispiele, wie wir es von unsern Figurationen her gewohnt sind, ein möglichst treues Festhalten am Motiv, und diess wollen wir auch für die Folge nicht aufgeben. Dem Aufmerk-

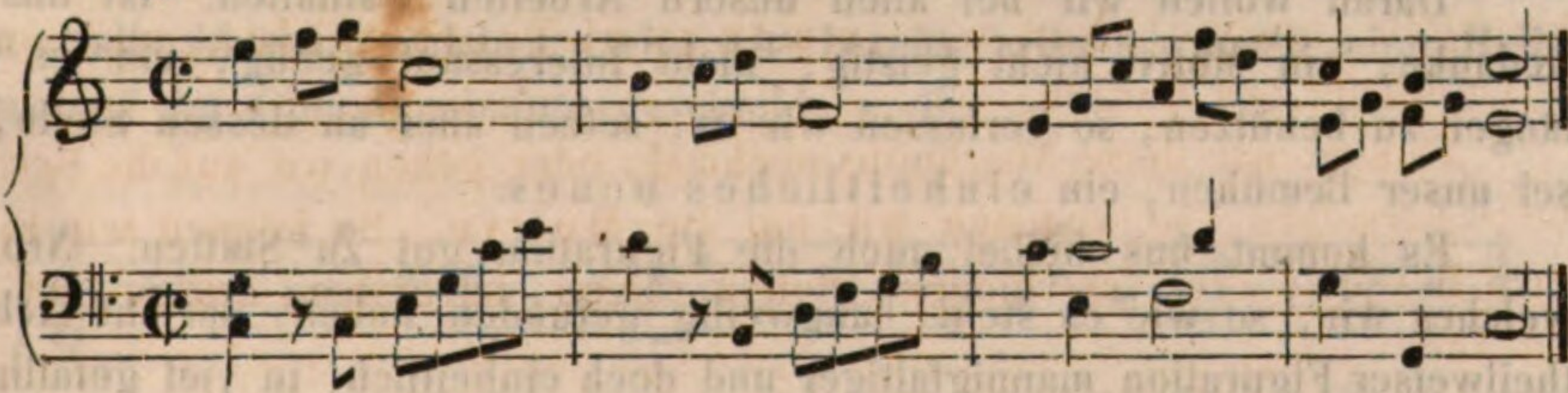
samen wird ohnediess kaum entgangen sein, dass das erste Motivglied ein Gewinn aus unseren vorhergehenden Umbildungen ist.

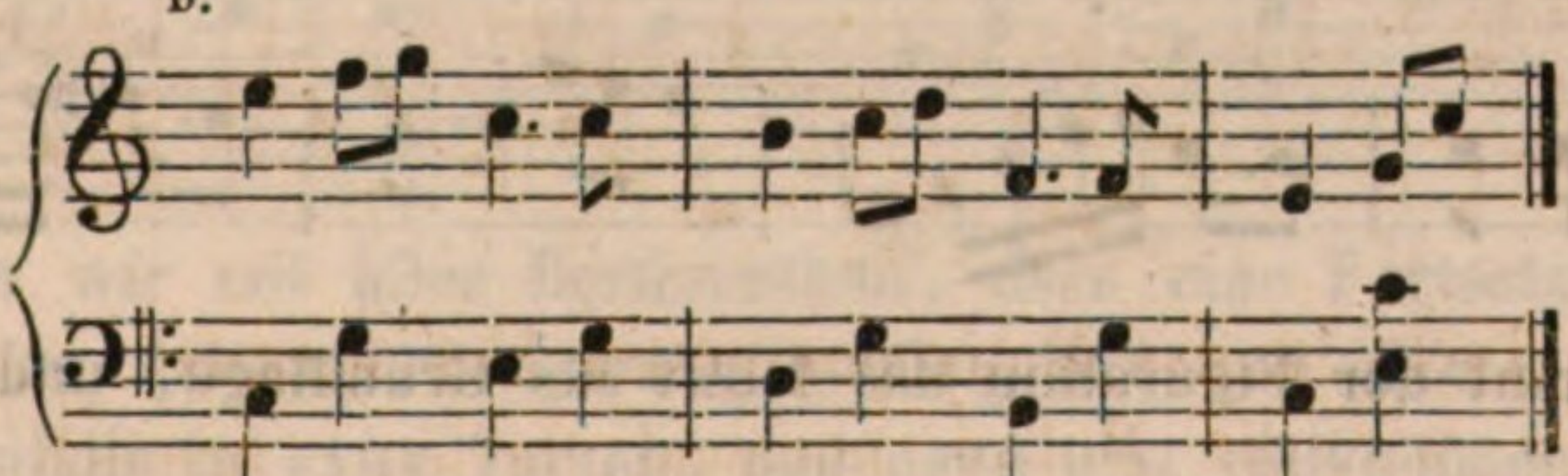
Die Bestandtheile eines Satzes stellen sich nun auf folgende Weise dar:

Satz.							
Abschnitt 1.				2.			
Motiv 1.		2.		3.		4.	
Motivglied	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

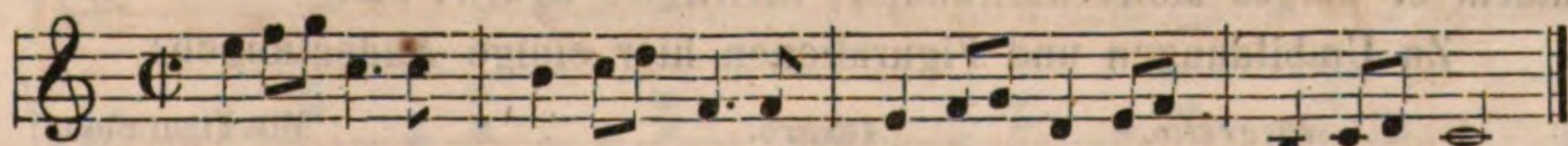
7. 

In Beziehung auf die Begleitungsart, welche in ihrer Mannigfaltigkeit in's Unendliche und Uerschöpfliche geht, wollen wir uns zum Grundsatz machen, nicht zu wenig und nicht zu viel in dieselbe zu legen, sie immer dem Character der Melodie anzupassen. So wird unser Beispiel an einer ruhigen, einfachen Begleitung Genüge finden, wenn wir die zweite Hälfte des ersten und zweiten Tactes mit ihren halben Noten entweder durch eine etwas bewegtere Begleitung beleben, folgend a, oder die Melodie selbst ändern, indem wir sie punctiren, b.

a. 

b. 

Wir könnten diesen Satz, dem ersten Motive getreu, etwa auf folgende Art fortführen:

9. 

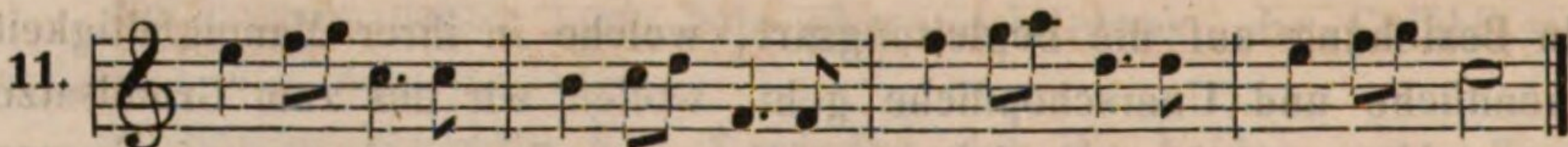
allein schon in den beiden ersten Tacten senkt sich die Melodie abwärts, und der ganze Satz wird müde und matt, da er sich immer mehr der Tiefe zuneigt. Ferner ist Nro. 8 aus einem noch anderen Grunde besser; es ist nemlich dadurch, dass wir entweder ein anderes, oder anders gestelltes Motiv wählen, an Mannigfaltigkeit gewonnen, um so mehr ge-

wonnen, wenn dieses neue oder wenigstens veränderte Motiv dem vorhergehenden sich in einer Weise anschliesst, welche die Einheit bezweckt.

Die Einheit würde fehlen, wenn wir den Satz auf folgende Art vom 3. Tacte an fortführen wollten:



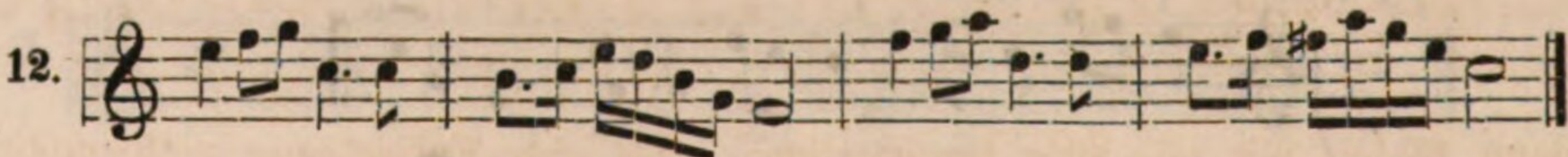
Jedermann fühlt wohl das Fremde der beiden letzten Tacte, welche sich ihrem Sinne und Ausdrücke nach durchaus nicht an das Vorhergehende anschliessen. Dieser Satz wäre also wohl mannigfaltig, aber nicht einheitlich. — Hingegen folgende Fortführung:



ist sehr einheitlich, aber auch sehr langweilig. Diess kommt daher, weil das Motiv nicht interessant genug ist, um es in solcher Weise auszubreiten. Hier ist der vorige Fall umgekehrt: der Satz ist einheitlich, aber nicht mannigfaltig. Daraus folgt der Haupt-Grundsatz aller Kunst: In der Mannigfaltigkeit soll Einheit, in der Einheit Mannigfaltigkeit herrschen.

Daran wollen wir bei allen unsern Arbeiten festhalten. Ist uns ein Gedanke, ein Motiv nicht geistig, nicht interessant genug, um es noch länger zu benützen, so verlassen wir es, setzen aber an dessen Stelle, das sei unser Bemühen, ein einheitliches neues.

Es kommt uns hiebei auch die Figuration gut zu Statten. Nro. 11, welches wir, so wie es steht, langweilig gefunden haben, spricht sich mit theilweiser Figuration mannigfaltiger und doch einheitlich, in viel gefälligerer Gestalt aus:



man erkennt sammt der Figuration das Motiv als Grundlage, und diess gibt die Einheit.

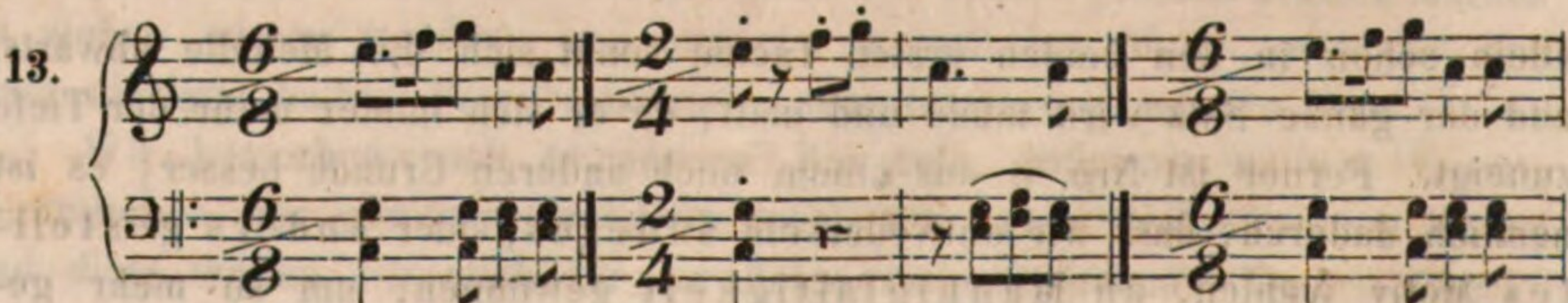
Der Schüler versuche sich nun im Schaffen von Sätzen zu vier oder acht Tacten und halte sich hiebei an die bisher festgestellte Construction, indem er obiges Motiv umwandelt, theilweise figurirt etc.

Zu Umbildungen und Figurationen hier einige Andeutungen:

Allegretto.

Allegro.

Mit Figuration.



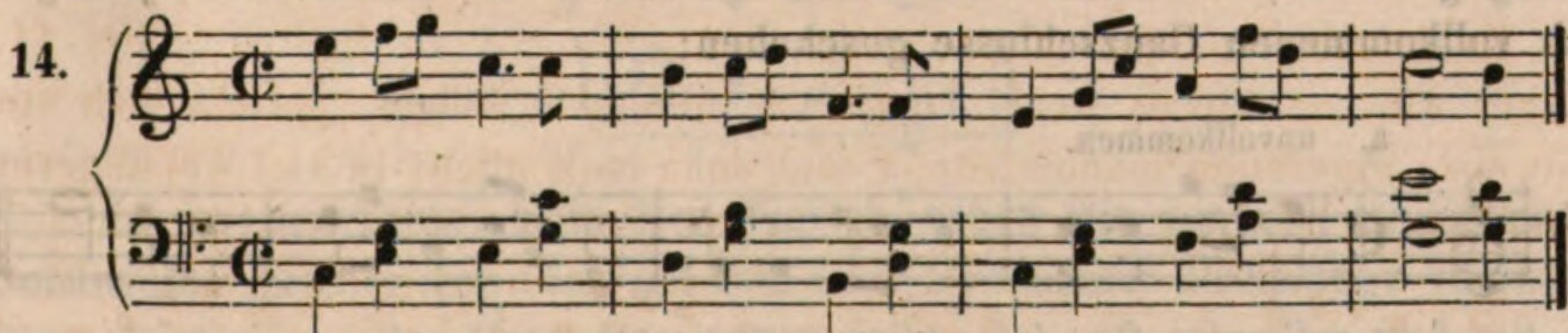


etc.

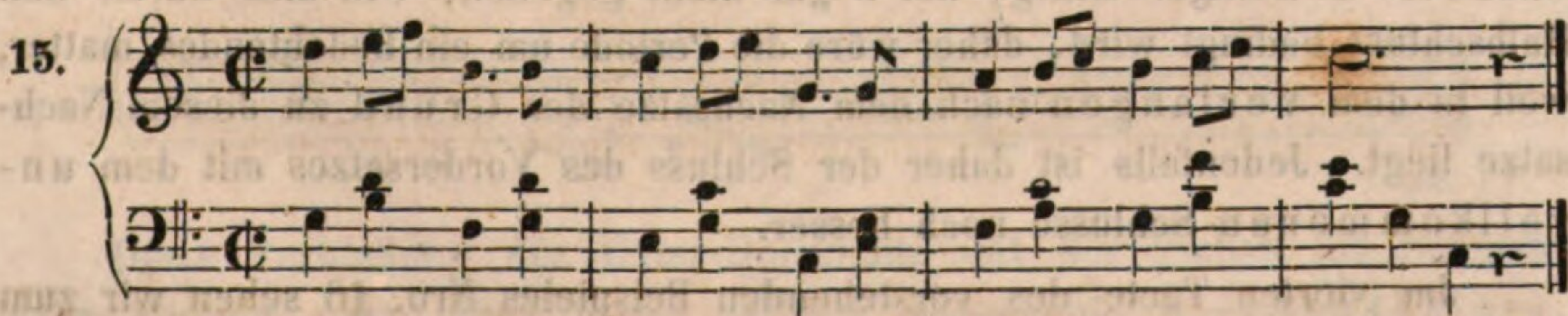


§. 3. Die Periode.

Wir haben den Satz mit Cadenz und Ganzschluss sich vollständig abschliessen sehen. Bewerkstelligen wir den Schluss nun anders, nämlich mit einem Halbschlusse, welches, wie wir bereits wissen, durch eine Halb-Cadenz auf der Ober-Dominante geschieht, z. B.:



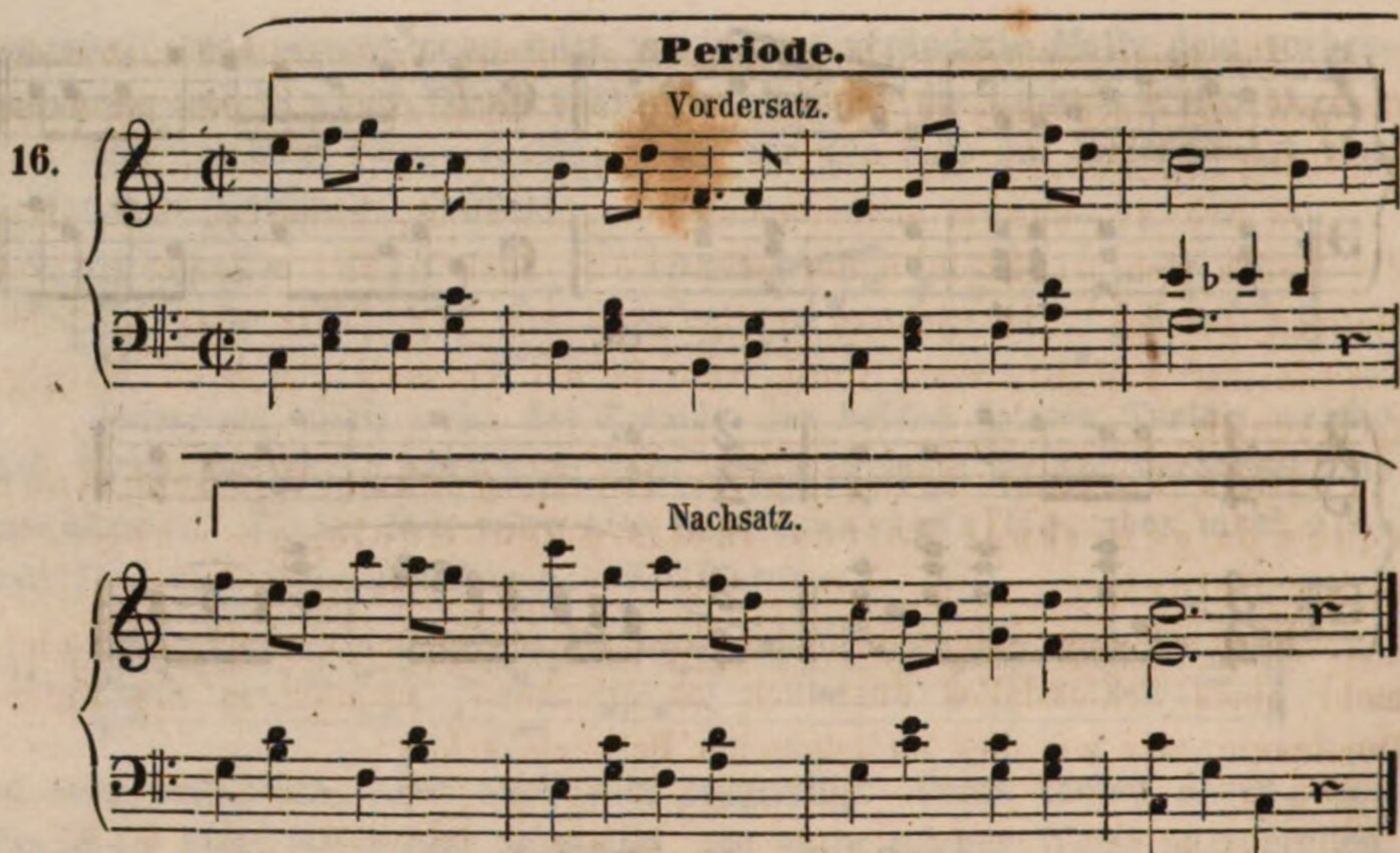
dann fühlen wir mit aller Bestimmtheit, dass eine Fortsetzung nothwendig erfolgen muss. Diese Fortsetzung wollen wir nun zuerst motivgetreu geben, ebenfalls in vier Tacten, und dann erst vollkommen schliessen.



Nun wollen wir sehen, dass die Fortsetzung mannigfaltiger werde, aber auch einheitlich mit dem Vorhergehenden. Kehren wir etwa das erste Motivglied um, und benützen es so zur Vollendung des Ganzen:

Periode.

Vordersatz.

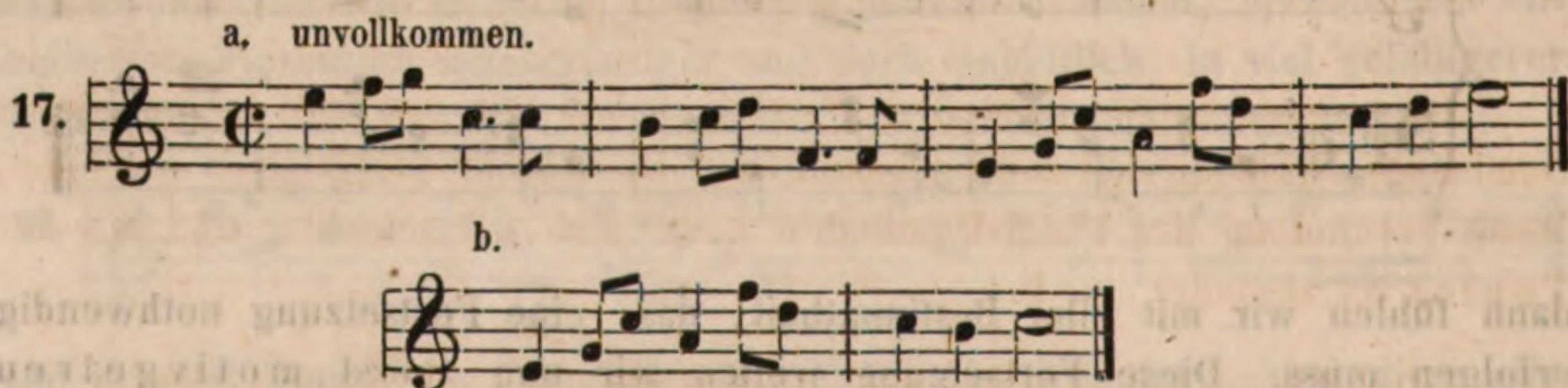
16. 

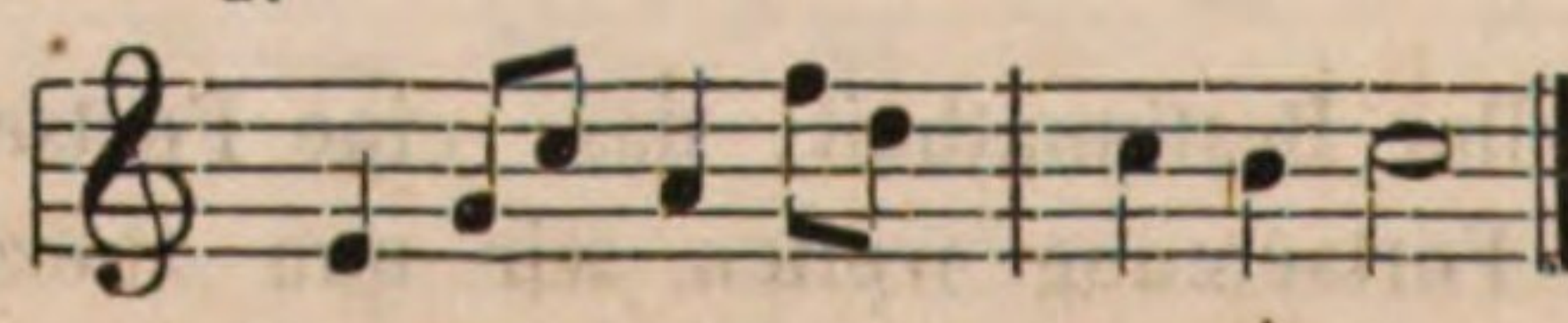
Nachsatz.

Nun sehen wir eine Periode von acht Tacten vor uns. Sie besteht aus zwei Sätzen, aus Vorder- und Nachsatz, oder aus Satz und Gegensatz. In dieser Zertheilung liegt nun das Wesen der Periode und der Unterschied vom Satz.

Der Vordersatz schliesst im vierten Tacte, und um ihn recht deutlich zu scheiden, ist schon der Halbschluss gegeben. Dies wäre nun nicht nothwendig gewesen; es könnte dies auch mit einem unvollkommenen, ja sogar auch vollkommenen Ganzschlusse geschehen:

a. unvollkommen.

17. 

b. 

allein es ist das Verlangen, die Nothwendigkeit, der Grund zu einem Nachsatze bei a weniger triftig, bei b gar nicht gegeben, wie dies durch den Halbschluss bedingt wird, daher wäre die Periode um ein Bedeutendes matter, weil in dem Verlangen nach dem Nachsatze der Grund zu diesem Nachsatze liegt. Jedenfalls ist daher der Schluss des Vordersatzes mit dem unvollkommenen Schlusse noch besser.

Im vierten Tacte des vorstehenden Beispielles Nro. 16 sehen wir zum vierten Viertel den Ton d, theils in Rücksicht des Anknüpfens mit dem Nachsatze, theils um den Tact durch zwei halbe Noten nicht zu schleppend zu lassen. Ebenso sehen wir dort in der Begleitung eine Viertelbewegung, e, es, d, um auf diese Weise eine ebenmässiger Bewegung herzustellen.

Um beim Schlusse nicht zu schnell abzureissen, demselben auch mehr Gewicht und Nachdruck zu geben, sehen wir noch zwei Accorde im Basse angehängt.

In Nro. 16, unserm angenommenen Periodenbild, bemerken wir, dass die Motive sich nicht in lauter gleichen, auch nicht in lauter neuen Motiven bewegt. Der Schüler merke sich hierüber, dass dies in jeder Periode der Fall ist, denn sonst wäre ja der Verstoss gegen die Mannigfaltigkeit da.

Eine Periode bringt also theils genaue Wiederholung schon da gewesener Motive, theils umgebildete, oder abwechselnd Beides.

Noch ist einer Schlussform des Vordersatzes in der Periode, oder vielmehr eines Schlussfalles desselben zu erwähnen, nämlich in die Unter-Dominante, wie wir dies im folgenden Beispiele sehen:

18.

Im zweiten Tacte, beim 3ten Viertel, sehen wir den Fall in die Unter-Dominante, welcher sich dann mit dem Ober-Dominanten-Dreiklange verbindet. Diese Verbindung der Unter-Dominante reiht sich oft schneller und mit der Tonica an einander, z. B.:

19.

etc.

Diese Verbindung der Unter-Dominante mit der Tonica am Schlusse einer Periode oder eines Satzes ist der sogenannte Kirchenschluss, dessen wir im nächsten §. nochmals gedenken werden.

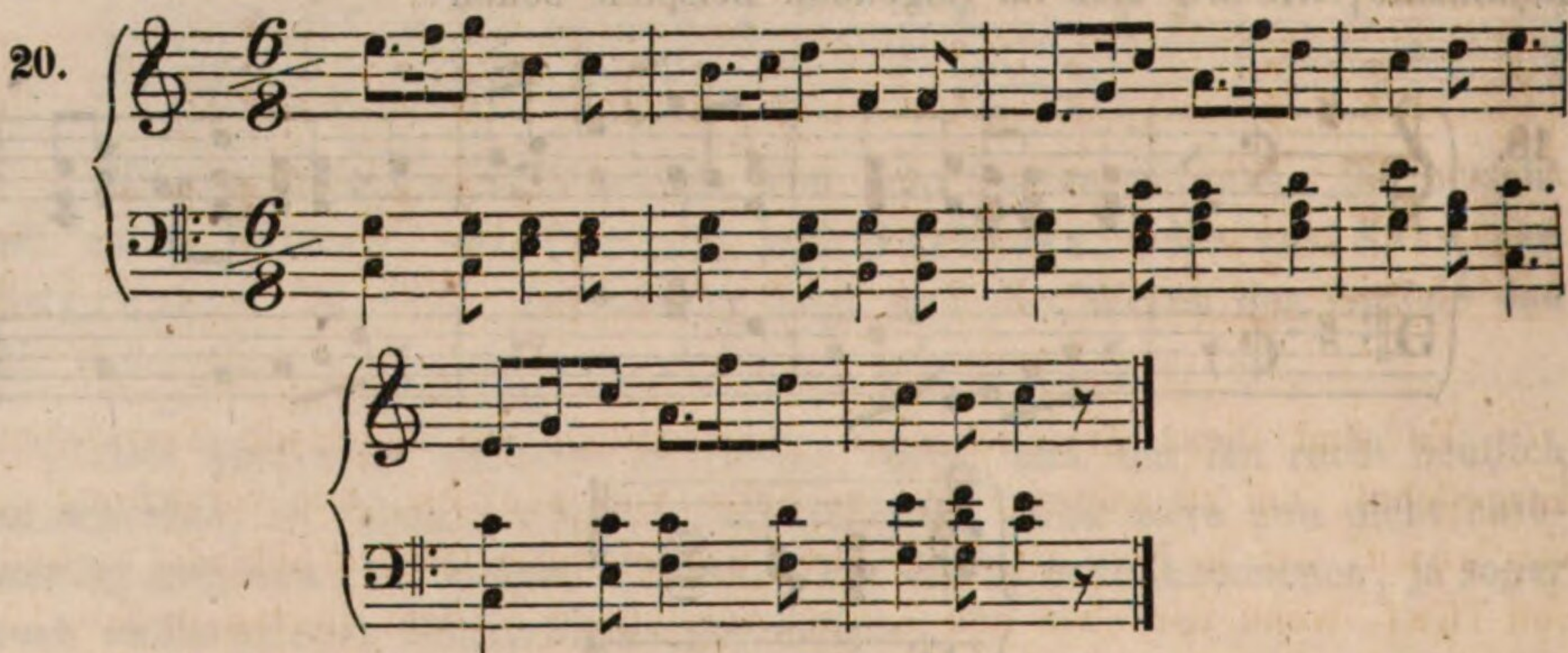
Die Uebungen des Lernenden bestehen nun im Bilden von Perioden, indem er zu seinen schon gefertigten Sätzen, welche er mit einer Halb-Cadenz, sowie auch mit Unter-Dominanten-Fall nach Nro. 18 und 19, ab-

schliesst, Nach- oder Gegensätze erfindet, und hiebei namentlich auf ein geschicktes und einheitliches Benützen der Motive merken soll. Es versteht sich, dass hier die Umwandlungen in ihre Rechte treten.

§. 4. Erweiterung des Satzes.

Obgleich der Satz befriedigend abschliesst, so kann es dennoch oft vorkommen, dass das Gefühl einen kräftigeren, gedehnteren Schluss wünscht, und es ist dann Gelegenheit gegeben, den Satz zu erweitern. Dies kann auf verschiedene Art geschehen.

Wir geben z. B. unserm Satz einen Anhang, und zwar einen einheitlichen, indem wir seine Cadenz und mit ihr dasselbe Motiv wiederholen. Damit aber die Erweiterung mehr erwartet wird, schliessen wir den vierten Tact unvollkommen:



Hiedurch erhalten wir einen Satz von sechs Tacten.

Wir wollen nun denselben Satz noch mehr erweitern, den Schluss freier führen, indem wir den vierten Tact in der Melodie zwar vollkommen schliessen, jedoch in der Harmonie nicht, wollen hier den Trugschluss anwenden, und so die Erweiterung andeuten und erwarten lassen, dann fügen wir Umwandlung, Figuration, Cadenz-Wiederholungen und Schlussformel an:



Wir sehen nun einen Satz von neun Tacten.

Wir können die Erweiterung vom sechsten Tacte an noch mehr ausdehnen, zu zehn und elf Tacten:

a. 7. 8. 9. 10.

22.

b. 9. 10. 11. c. 6. 7.

Es sind diese Erweiterungen geflissentlich auf ungerade Tactzahlen ausgedehnt, um zu zeigen, dass es Sätze von sieben, wie vorstehend c, von neun, wie in Nro. 19, von zehn, wie mit vorstehendem Schlusse a, und von fünf, wenn wir etwa den 7. Tact vorstehend c, dem vierten in Nro. 19 anbinden, und damit schliessen wollen.

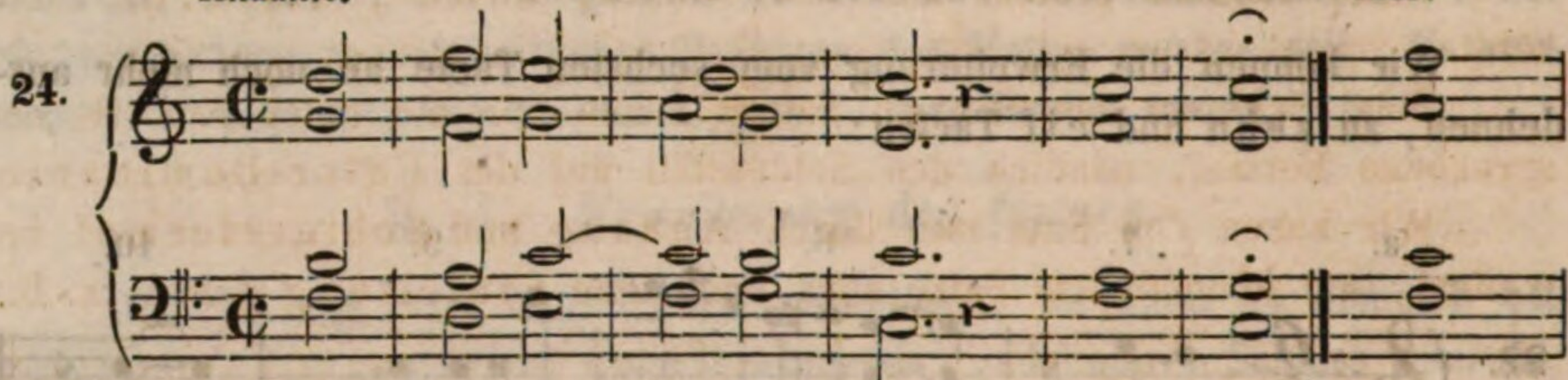
Auch durch Kirchenschluss können wir eine Erweiterung erzielen, z. B.:

23.

Bei ernsterer Musik wird oft auf den Kirchenschluss ein besonderes Gewicht gelegt, z. B.:

Andante.

oder:



oder:



Im Allgemeinen ist bei dergleichen Anhängen zu bemerken, dass sich dieselben nicht zu weit ausdehnen und im Verhältnisse zum Satze bleiben sollen. Es versteht sich wohl von selbst, dass einem längeren Tonstücke, oder auch einem blossen längeren Satze ein längerer Schluss oder Anhang gehört.

Wenn nun gleich die Zahlen vier und acht für Satz- und Periodenbau diejenigen sind, in welche sich ein Gedanke seinem Inhalte nach am liebsten und bequemsten schmiegt, so bemerken wir doch bei obigen Sätzen mit ihren ungeraden Tacten eine Störung des Ebenmasses nicht, da der eigentliche Satz seine normalen vier Tacte hat, und der Anhang, als Repetition der Cadenz, wieder aus der geraden Zahl zwei besteht. Erst durch die Schlussformel als Erweiterung entsteht die Form in ungeraden Tacten.

Indessen gibt es Sätze, die ihrem innern Gehalte nach, also ohne Anhang etc., aus drei Tacten bestehen, z. B.:



Diese Periode besteht aus zwei Sätzen, wovon jeder drei Tacte zählt.

Beim Schlusse des ersten Satzes sehen wir die unter Nro. 18 besprochene Formel, nämlich den Schlussfall auf der Unter-Dominante.

Wir haben den Satz nun durch Anhang und Schlussformel erweitert, wir können dem Satze aber auch eine Einleitung geben, z. B.:

a.

26.

ff. mf. etc.

b.

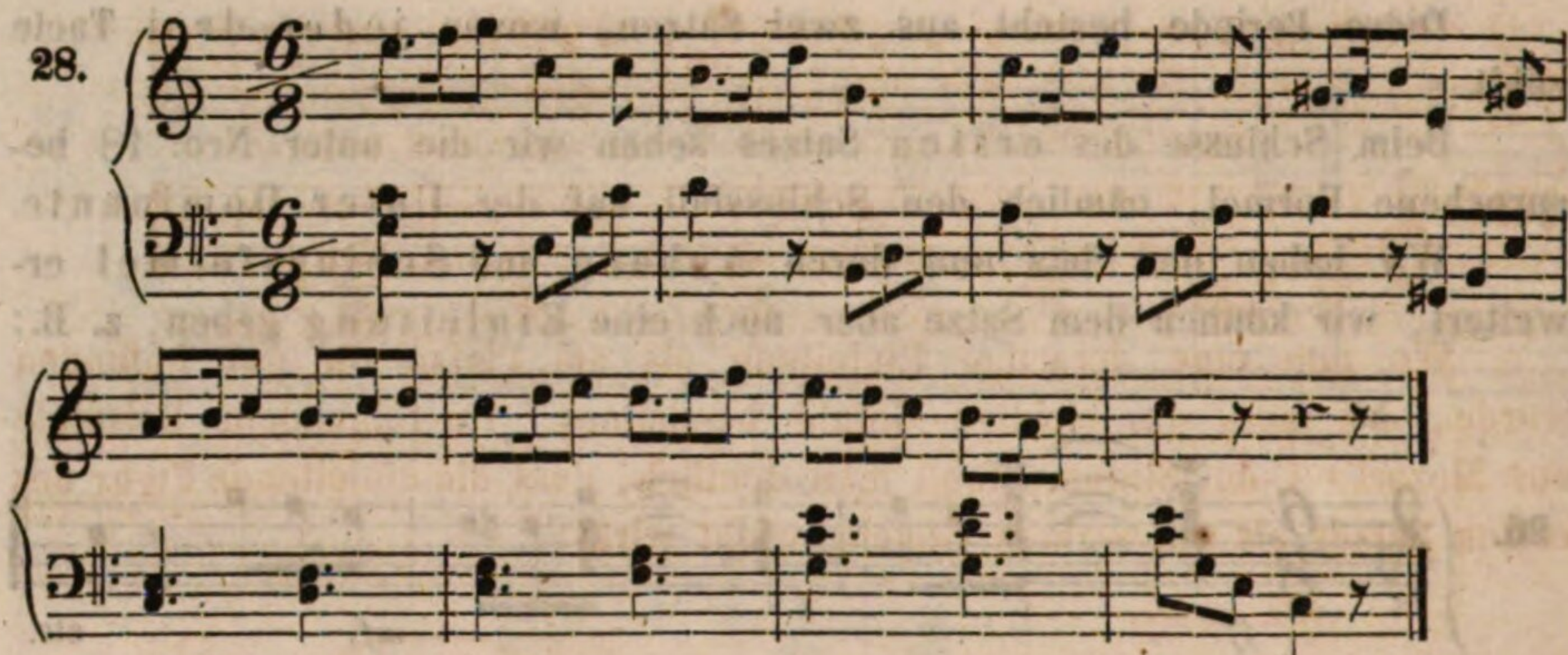
ffo. mf.

Bei a sehen wir zwei Tacte Einleitung, bei b nur einen Tact. Jedenfalls aber stellt sich der eigentliche Anfang, der Satz mit dem Beginne unseres gewählten Beispieles als Hauptsache dar, und die Einleitung als etwas Unwesentliches, welches ebenso gut wegbleiben kann. Will auf den Anfang eines Satzes besonders aufmerksam gemacht werden, oder soll derselbe aus was immer für einem Grunde hervorgehoben werden, so ist eine Einleitung an ihrem Platze. Haydn thut dies, indem er mit dem Dominanten-Vierklänge beginnt:

Allegro.

27.

Wir haben bisher den Satz durch Zuthaten am Anfange und Ende, am Satze selbst aber nichts erweitert. Diese Erweiterungen waren daher nur äusserlich. Wir wollen jetzt den Satz nach Innen erweitern, d. h. ihm selbst, seinem Wesen Ausdehnung geben. Hiezu taugen nun am besten die uns schon bekannten Gänge oder Sequenzen; Motive, die sich nachahmen, z. B. um bei unserm Satze zu bleiben:



Hiedurch sehen wir unsern Satz von vier auf acht Tacte eigentlich erweitert. Die vier letzten Tacte sind mit dem ersten Motivgliede gangartig fortgeführt, und leiten zugleich von A-moll wieder nach C-dur über.

Die Uebungen des Studirenden bestehen nun im Erweitern der Sätze

- 1) durch Repetition des Schlusses, wie in Nro. 20;
- 2) im Anfügen freiern Schlusses, mit Figuration, Schlussformel und letztere wieder erweitert, nach Nro. 21;
- 3) Erweiterung durch Einleitung, Nro. 26;
- 4) durch innere gangartige Erweiterung, nach Nro. 28.

§. 5. Erweiterungen der Perioden.

Die Erweiterungen der Periode können auf dieselben Arten, wie die des Satzes, statt finden, also ganz so wie sie am Ende des vorigen §. aufgezählt sind. Jedoch müssen wir hier auf Nro. 3 und 4 etwas weiter eingehen, also auf die Erweiterung durch die Einleitung und auf die innere Erweiterung der Periode.

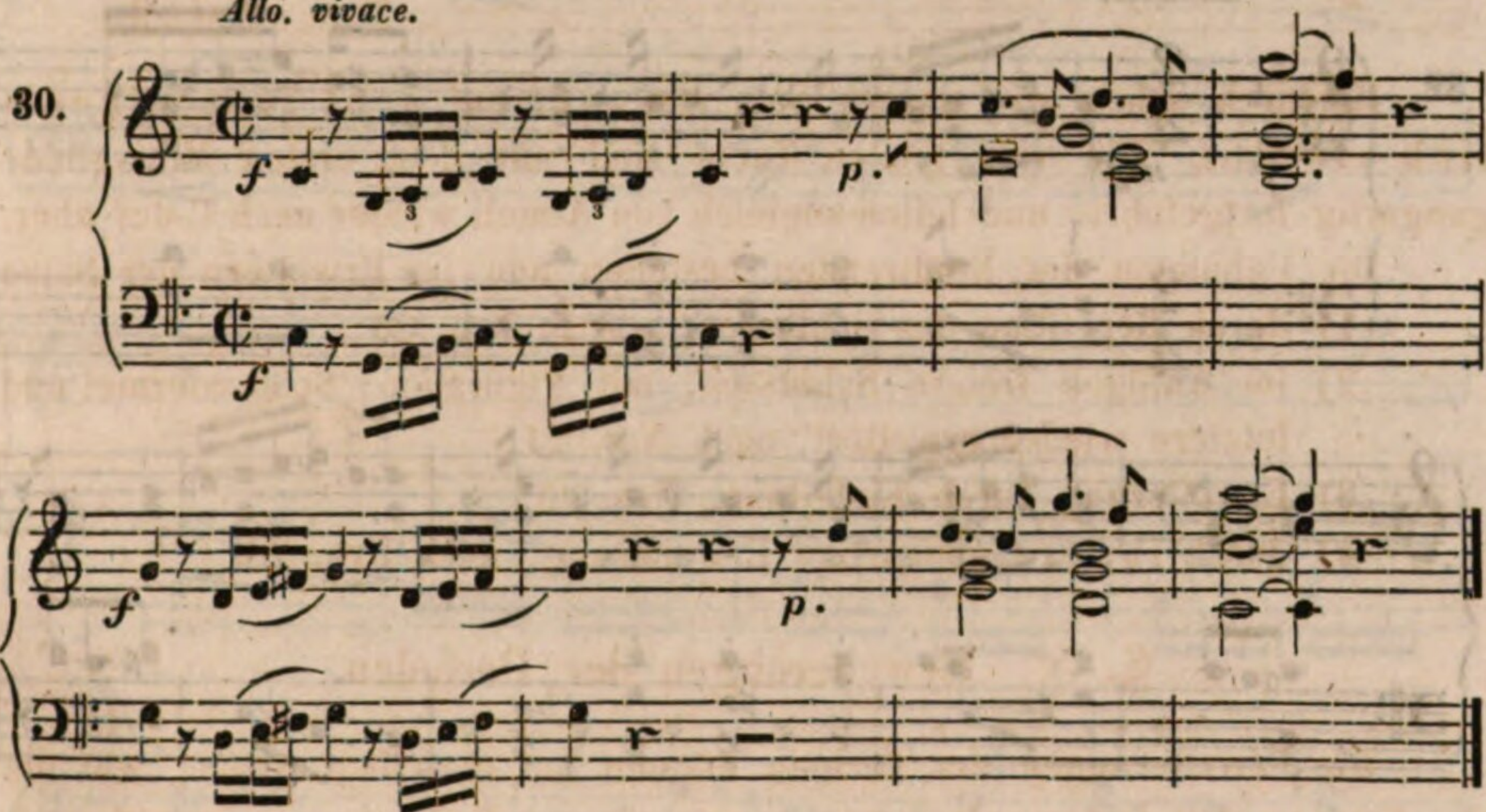
Die Einleitung kann zum zweiten Satze der Periode wiederholt werden, z. B.:





Wo nun eine derartige Einleitung als am Platze für gut befunden werde, das muss das richtige Gefühl bestimmen. In folgendem Beispiele aus Mozart's C-dur-Sinfonie fühlt man deutlich, dass die einleitende Figur des ersten Satzes als ein wahres Gleichgewicht wirkt:

Allo. vivace.



Eine Erweiterung durch Unterbrechung der Periode bewirkt auch die Wiederholung des Schlusses am Satze, wie z. B. in Beethoven's A-dur-Sinfonie:



Der Lernende schreibe nun Perioden

- 1) mit Repetition des Schlusses, wie den Satz bei Nro. 18, als mit unvollkommenem Schlusse vor der Wiederholung;
- 2) mit Anfügung eines freieren Schlusses, mit Figuration, Schlussformel, letztere ebenfalls erweitert, wie im Satze Nro. 19;
- 3) mit Einleitung des Vorder- und Nachsatzes, wie vorstehend Nro. 29.

Die innere Erweiterung der Periode bewirken wir, wenn wir derselben einen Satz beifügen, etwa den ersten in einer andern Tonart wiederholen, z. B.:

Andante.

32.

So erhalten wir eine Periode von drei Sätzen. Die Periode ist in den beiden ersten Sätzen im Fortrücken, sie steigert sich, und erst der dritte ist der eigentliche Gegensatz, welcher auch zum Schlusse befriedigend führt. Jeder dieser Sätze zählt 4 Tacte, die ganze Periode also 12.

Wir können aber der Periode auch vier Sätze geben. Hiezu nehmen wir die beiden ersten, schalten einen dritten ein und behalten den obigen Schlusssatz als den vierten.

Wie soll nun dieser dritte Satz behandelt werden? Er darf vor Allem nicht zu einem Schlusse führen, damit er dem vierten nicht vorgreife und ihn schwäche, wohl aber andeuten, dass er sich mehr dem Schlusssatze hinneigt. Um nicht der Monotonie zu verfallen, soll er von den vorhergehenden Neues, etwas Abweichenderes bringen, etwa wie folgend:

33. *mf*

In folgender Periode von vier Sätzen sehen wir den ersten Satz sich in die Unter-Dominante, den zweiten und dritten auf die Ober-Dominante, letzteren auf eine Versetzung des Dominanten-Vierklanges bewegen. Dadurch wird das Verlangen nach Fortbewegung und endlicher Beruhigung rege genug zum Gegensatze gefordert und erwartet.

Allegro.

34. *ff.* *p.* 1.

ff. *p.* *f.* 2.

col 8va *ff.* 3.

4.

Es sollen nun Perioden mit drei und vier Sätzen gebildet werden. Hiezu dienen frühere, einfache Perioden, welche nur erweitert werden dürfen.

§. 6. Zweitheilige Form.

Es giebt Sätze und Perioden, die dem Gedanken, aber nicht dem Inhalte nach sich genug ausgesprochen haben. Sie runden sich zwar, schliessen an und für sich befriedigend ab, aber wir fühlen es deutlich, dass ihr Inhalt für die kurze Gränze zu gewichtig ist, und erwarten eine Fortsetzung, welche uns befriedigt und sättigt.

Es ist dies nicht zu verwechseln, mit dem Vordersatze einer Periode, welcher mit einem Halbschlusse endigt, sondern es ist der völlige Abschluss eines Satzes oder einer Periode gemeint. Dieser Satz oder diese Periode bildet dann den ersten Theil, und ein zweiter, dem ersten entsprechender und dessen Inhalt gleichsam ergänzender, folgt dann nach, z. B.:

Andante.

35.

Dies ist nun die Grundform, in welcher wir z. B. ein Thema zu Variationen, dann Märsche, Walzer etc. geschrieben finden.

Der vorstehende erste Theil schliesst in der Tonica, wie wir dies bei dem ersten oder Vordersatze der Periode auch gesehen haben. Dort aber haben wir auch gefunden, dass der Nachsatz mehr erwartet wird, wenn wir den Vordersatz mit einem Halbschlusse enden. Auch bei der zwei-

theiligen Form werden wir den zweiten Theil sich bündiger anschmiegen sehen, wenn wir zwar den ersten nicht mit Halb-Cadenz schliessen, sondern förmlich in die Ober-Dominante moduliren, wie z. B. hier vom fünften Tacte an:

36.

Unsere beiden Theile sind nichts Anderes als zwei Perioden.

Um nun unsere Grundform recht einfach und zusammengefasst hinzustellen, gehen wir einen Schritt, der sich sehr häufig zeigt, weiter, nemlich an die *dreitheilige Form*.

Hier wird der zweite Theil abgeschlossen, und der erste oft ganz, oft theilweise und mit einiger Veränderung wiederholt.

Wie schon bemerkt, sind die beiden Theile in ihrer einfachsten Form nichts Anderes als Perioden, wohl auch der erste Theil ein blosser Satz, während der zweite eine Periode sein kann; allein von Satz und Periode wissen wir, dass sie erweitert werden können, und dies geschieht häufig in der dreitheiligen Form, z. B.:

Scherzo Allegretto.

Beethoven. Sonate.

37.

1. 2. 3.

cresc.

4. 5. 6. 7.

fo. *cresc.* *p.*

8. 9. 10. 11. 12.

fo. *ff.* *p.*

13. 14. 15. 16.

tr.

17. 18. 19. 20. 21. 22.

rallent. *pp.* *pp.*

23. 24. 25. 26. 27.

1. *p.* 1.

28. 29. 30. 31.

32. 33. 34. 35. 36.

ff. *ff.*

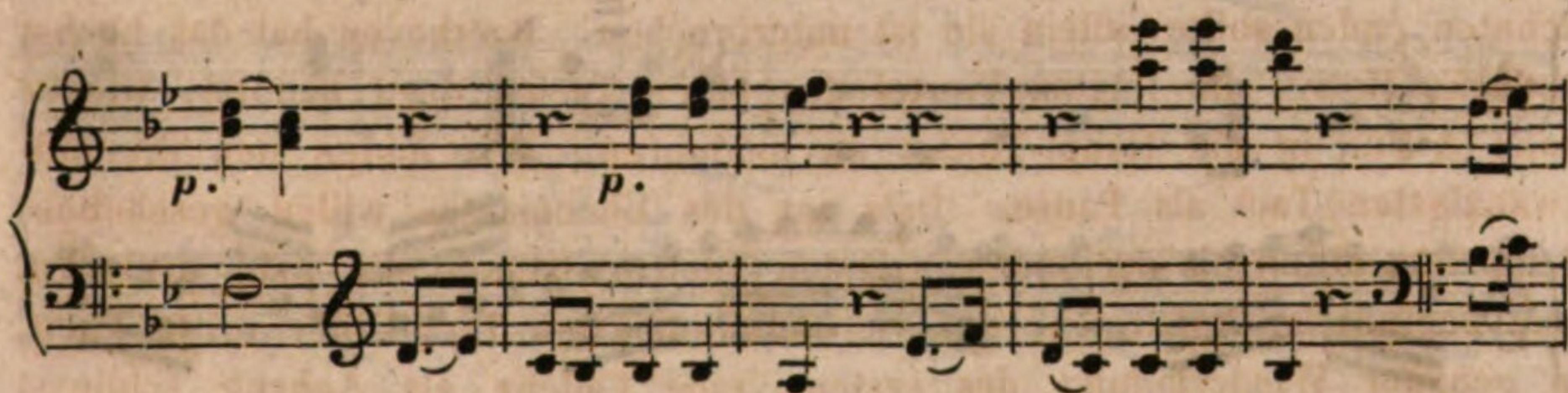
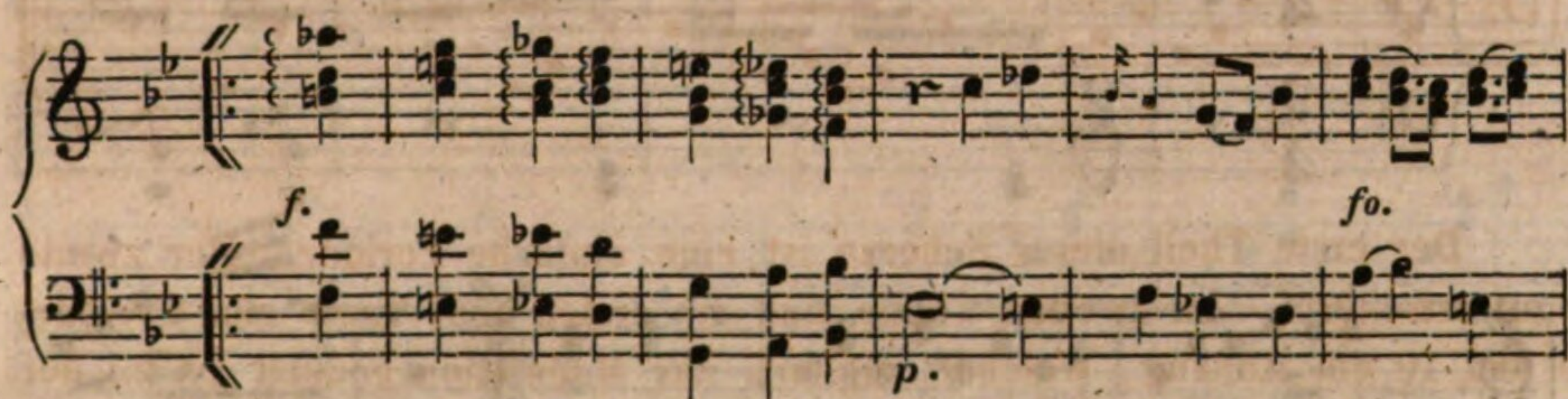
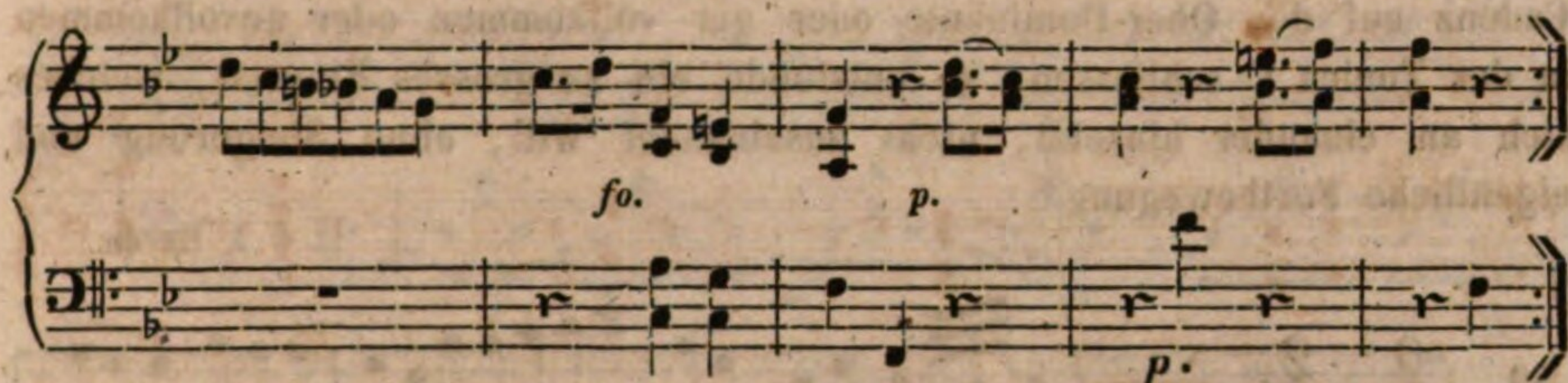
Der erste Theil dieses Scherzo ist eine einfache Periode. Der zweite eine erweiterte. Im zweiten Theile sind die ersten acht Tacte eine Periode, 9 und 10 ein Anhang, welcher zugleich zur Modulation benützt ist zu der nächsten Periode, die mit dem elften Tacte beginnt und eigentlich im neunzehnten enden sollte; allein sie ist unterbrochen. Beethoven hat das höchst einfache Motiv, die letzten Viertel des elften Tactes dazu benützt, wieder nach A-Dur in die Haupt-Tonart zu moduliren. Wir finden den dreiundzwanzigsten Tact als Pause. Dies ist des Ebenmasses willen geschehen, denn vom elften bis dreiundzwanzigsten Tacte entstünde die Zahl dreizehn. Nun beginnt im Aufstreiche des vierundzwanzigsten Tactes der dritte Theil, in genauer Wiederholung des ersten; eine Cadenz als Anhang schliesst kräftiger und bedeutsamer ab, als dies mit dem zweiunddreissigsten Tacte der Fall gewesen wäre.

Nebenbei sei auch auf das Festhalten des ersten Motives aufmerksam gemacht.

Es möge in dieser Form nun ein Beispiel folgen, bei welchem der erste Theil in die Tonart der Ober-Dominante modulirt.

Menuetto. Mozart.

38. *p.*



Der dritte Theil als Repetition des ersten erscheint hier in einer Unterstimme.

Im folgenden dreitheiligen-Satze ist der erste Theil ein Satz, und endet mit einer Halb-Cadenz; der zweite Theil besteht wieder aus zwei Sätzen, von welchen der erste in die Ober-Dominante modulirt. Dies ist hier sehr am Platze, weil der dritte Satz eine Repetition des ersten Theiles ist. Würde nun der vorhergehende zweite Theil ebenfalls mit einer Halb-Cadenz auf der Ober-Dominante oder gar vollkommen oder unvollkommen in der Tonica C schliessen, so entstünde ein zu grosses Einerlei, welches sich an einander hinsetzt, nicht auseinander will, ohne Steigerung und eigentliche Fortbewegung.

J. Haydn.

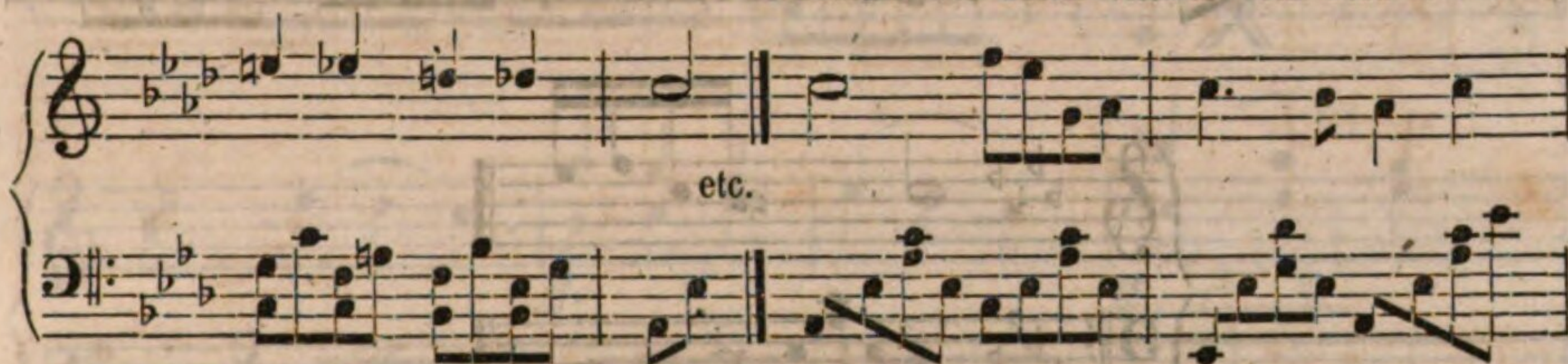
39.

The musical score is written for a three-part setting. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The first system shows the beginning of the first part. The second system shows the end of the first part with a half-cadence. The third system shows the beginning of the second part. The fourth system shows the end of the second part with a half-cadence. The fifth system shows the beginning of the third part, which is a repetition of the first part. The sixth system shows the end of the third part with a half-cadence.

Häufig kommt es besonders in unserer modernen Musik vor, dass am Schluss eines Satzes, oder zum Schlusse des ersten oder auch zweiten Theiles in die Ober-Mediante *) Dur oder Moll modulirt wird. Es schliesst sich auf diese Weise der nächstfolgende Satz sehr leicht an, weil eben seiner Entfernung wegen ein einlenkender Satz unbedingt erfolgen muss:



Schluss des 1sten Theiles vom 5ten Tacte an.



Fortsetzung des 2ten Theiles.



oder es schliesst der erste Theil mit Modulation in die Ober-Dominante, und nimmt der Schluss des zweiten Theiles die Modulation in die Ober-Mediante, wobei gewöhnlich der dritte Theil als Repetition des ersten auftritt, z. B.:

*) Ober- und Unter-Mediante. Die Ober-Terz einer Tonica ist Ober-Mediante, die Unter-Terz ist Unter-Mediante. Also ist z. B. zu f die Ober-Mediante a (Moll), die Unter-Mediante d (Moll). Aus f-Moll ist die Ober-Mediante as (Dur), die Unter-Mediante des (Dur), weil in f-Moll as und des liegt.



Es ist nun Aufgabe des Lernenden, sich diese Formen ganz eigen und geläufig zu machen. Er bearbeite also

- 1) in zweitheiliger Form Sätze nach Nro. 35, 36;
- 2) in dreitheiliger Form nach Nro. 37, 38, 39, 40, 41.

Da sich diese Form in der Menuette am Vollendetsten und Bestimmtesten ausprägt, und uns daran liegt, einmal etwas Ganzes fördern zu lernen, so wollen wir die Construction der Menuette vollenden.

Die Menuette besteht:

- 1) aus zwei Theilen, wie wir sie z. B. unter Nro. 38 kennen gelernt haben, also in dreitheiliger Form;
- 2) in einem Trio, welches auf die beiden ersten Theile folgt.

Dieses Trio hat ganz dieselbe Form, wie die vorhergehenden Theile, nur wird in der Regel die Tonart gewechselt, so wie auch der Character derselben anders gehalten wird.

Die Menuette erscheint in Sonaten, Sinfonien etc. und steht im Dreiviertel-Tacte. Ihr Character ist heiter und das Bild einer einfach gemüthlichen, unbekümmert freudigen Zeit, die sich bald auf kecke, frische Weise, bald in leichter scherzender Art ausspricht.

Das Trio wird in der Regel weicher, sanfter und ruhiger gehalten, und steht meistens in der Unter-Dominante der Haupt-Tonart. Als Beispiel in der Form mag das Trio zu dem Scherzo, und für Form und Character das der Menuette unter Nro. 37 und 38 hier Platz haben.

42.

Handwritten musical score for piano, measures 42-49. The score is written in treble and bass staves, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features various dynamics including *sf.* (sforzando), *f p.* (fortissimo piano), and *ff.* (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and the instruction "Scherzo d. c." (Scherzo da capo). The page number 227 is visible in the top right corner.

Measures 42-49. Dynamics include *sf.*, *f p.*, and *ff.*. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Scherzo d. c." (Scherzo da capo).

Wir bemerken hier eine Abweichung von dem Gewöhnlichen, da Beethoven den ersten Theil des Trio in A-Moll nahm.

Trio.

43.

p. *fo.*

fo.

p. *f.*

p. *fo.* *p.*

fo. *p.* *p.* *fo.* *p.*

Handwritten musical score for a Minuet in C major (Menuette d. c.). The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes dynamic markings such as *f.* (forte), *p.* (piano), and *fo.* (forzando). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

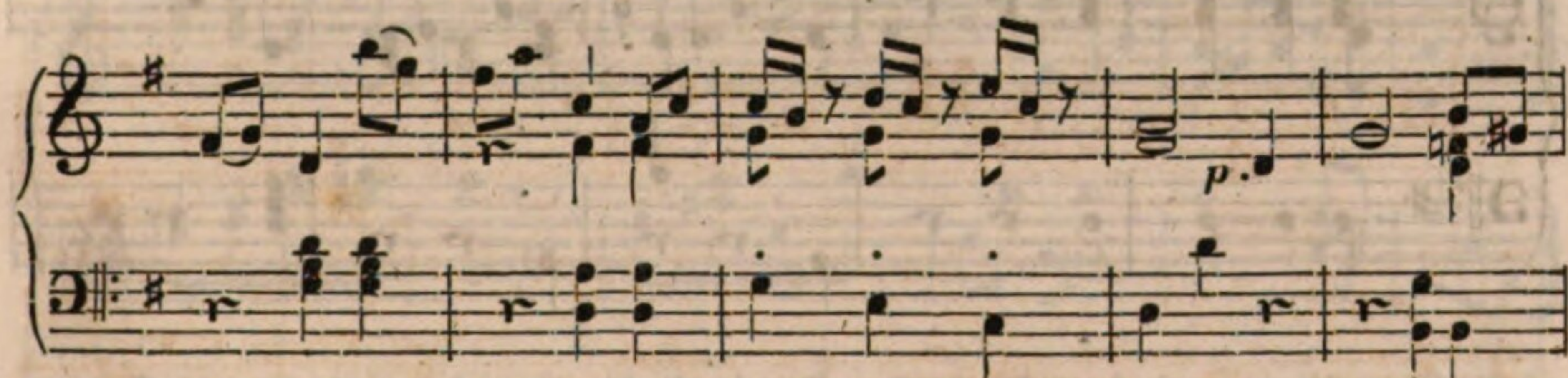
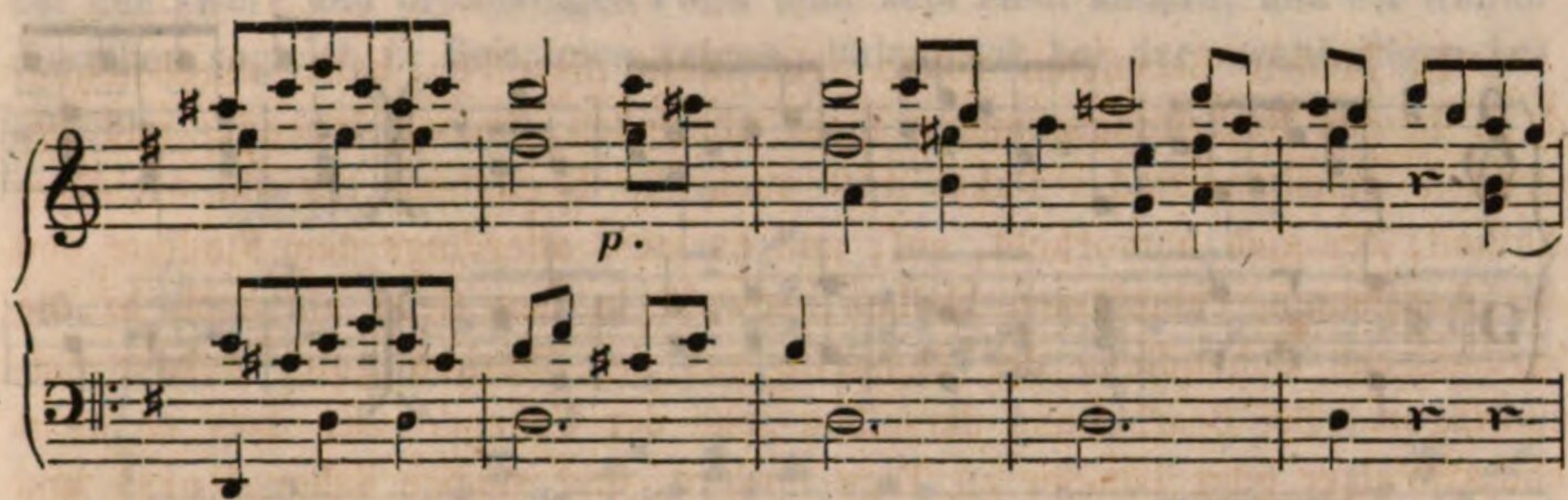
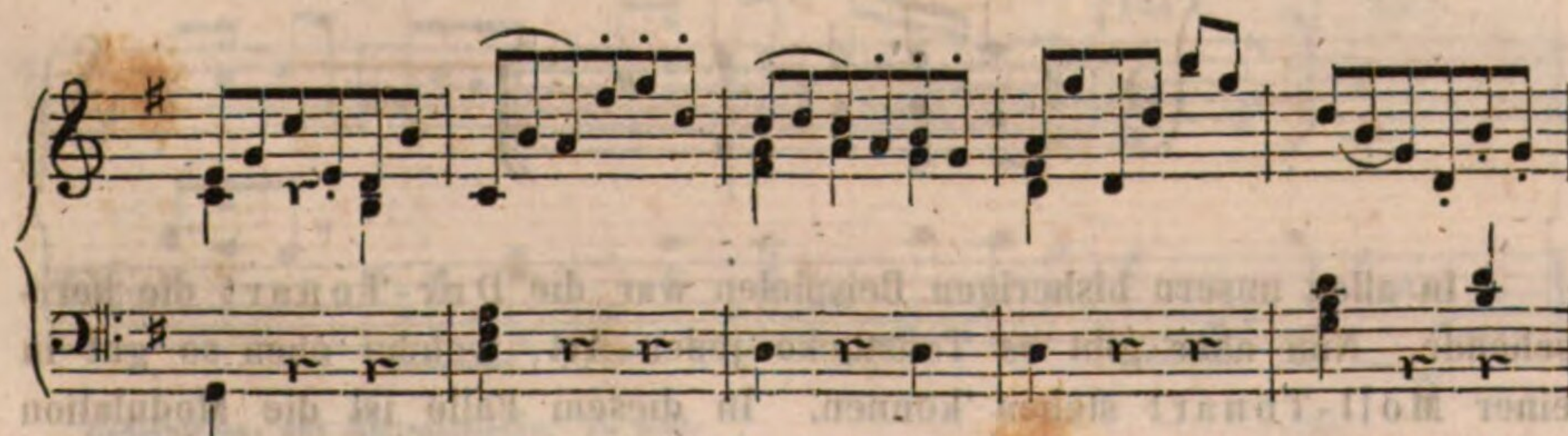
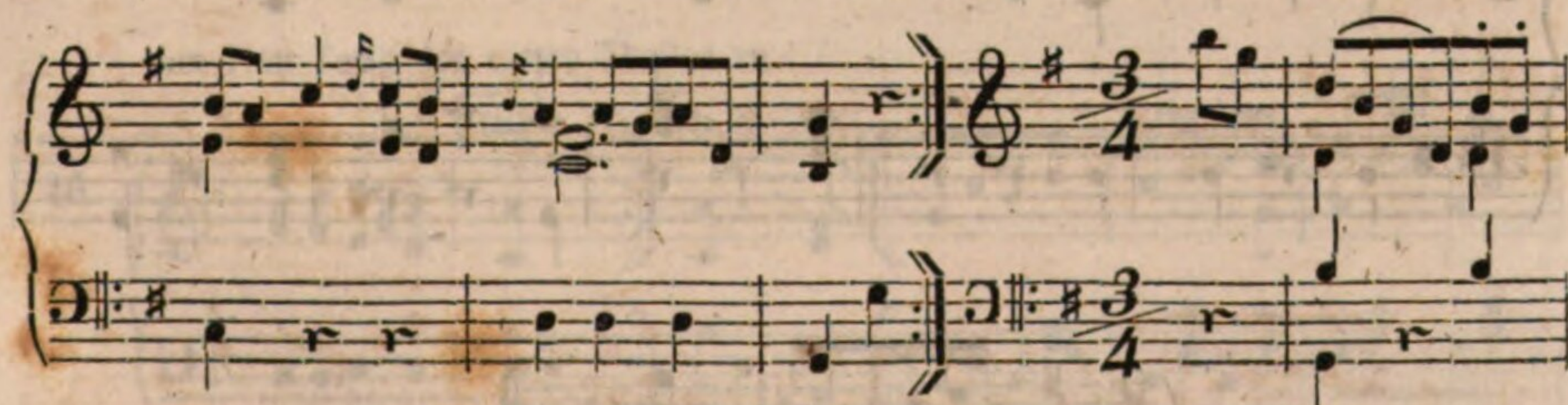
In beiden Beispielen sehen wir, dass dieselben hell, durchsichtig, d. h. in den Begleitungsstimmen nicht überladen, jedoch lebendig und beweglich gehalten sind. Daher tritt auch die Begleitung als ein wichtiger Antheil, der sich hervorhebt, auf, und es muss allerdings dem Studium und der Anschauung überlassen bleiben, sowohl in den Geist als auch in die harmonische Behandlung der Menuette aus den Werken guter Meister einzudringen. Bei Bearbeitung derselben sehe der Uebende zu, dass er nicht einen Walzer oder Ländler zu Tage fördere, und studire daher Geist und Character der Menuette wohl. Zu diesem Zwecke und besonders um zu ersehen, wie sich dabei die Bassstimme häufig bewegt, möge uns J. Haydn noch ein Beispiel vorführen. *)

Allegretto.

44.

The musical score is for a Minuet in G major, Allegretto, by Joseph Haydn. It is in 3/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a treble staff containing a melody and a bass staff with a simple accompaniment. The second system features a repeat sign in both staves. The third system continues the melody and accompaniment. Dynamics include 'fo.' (forte) and 'p.' (piano).

*) Aus einem Quartett des Meisters.

*Trio.*

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff connected by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'r' for piano. The first system includes repeat signs. The fifth system ends with a double bar line and repeat dots.

In allen unsern bisherigen Beispielen war die Dur-Tonart die herrschende. Nun aber gibt es Tonstücke jeder Art, welche eben so gut in einer Moll-Tonart stehen können. In diesem Falle ist die Modulation

bei der zwei- und dreitheiligen Form eine zum Theil andere, und wir wollen dieselben sogleich in Beispielen zeigen, indem wir bei der zweitheiligen beginnen.

Allegretto.

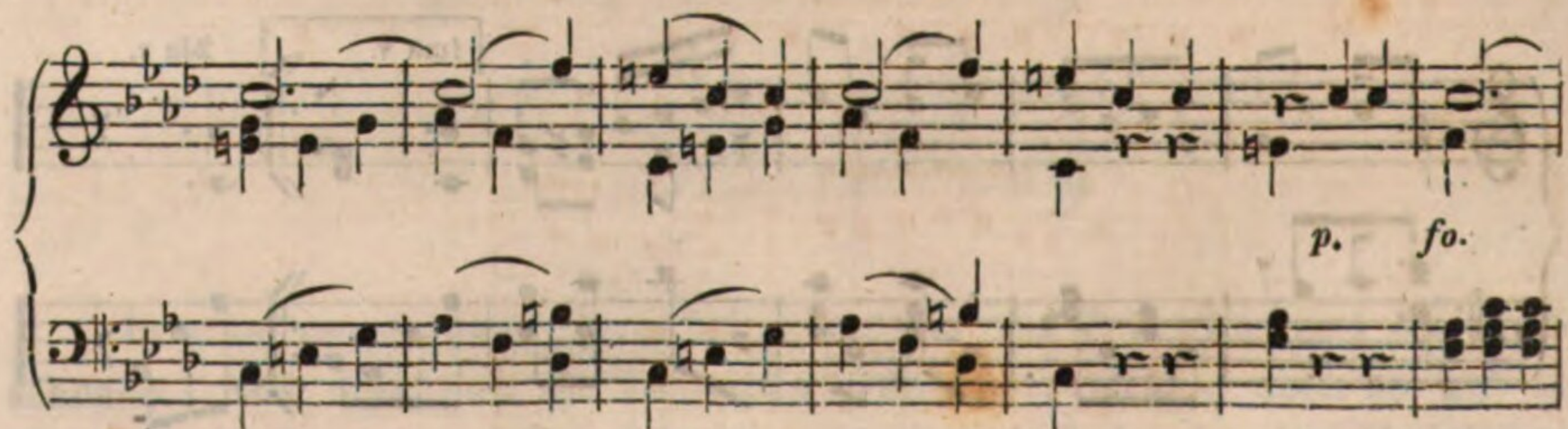
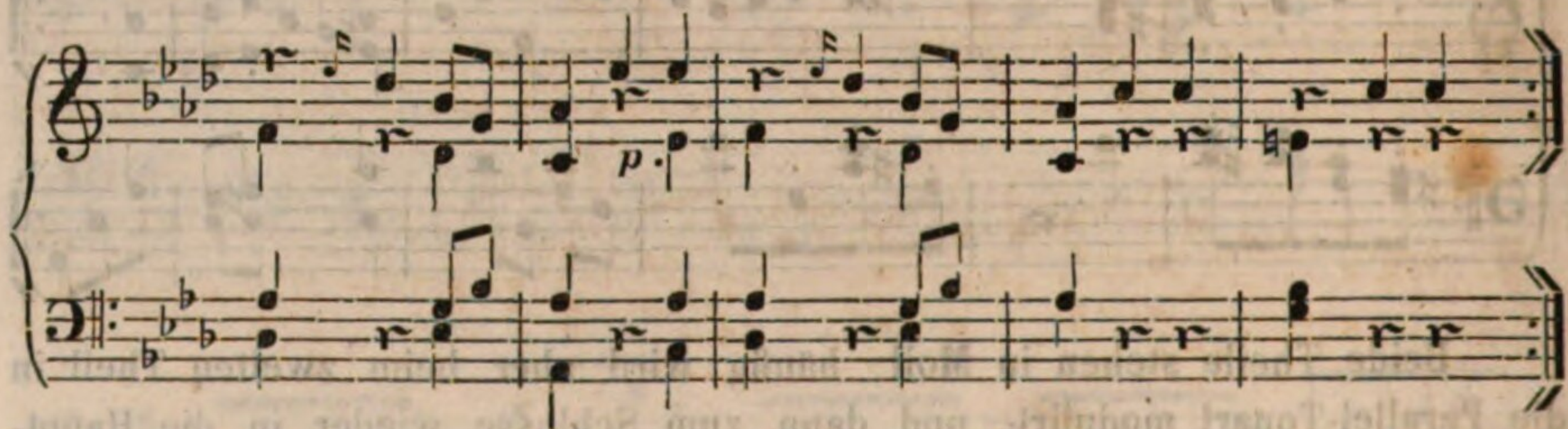
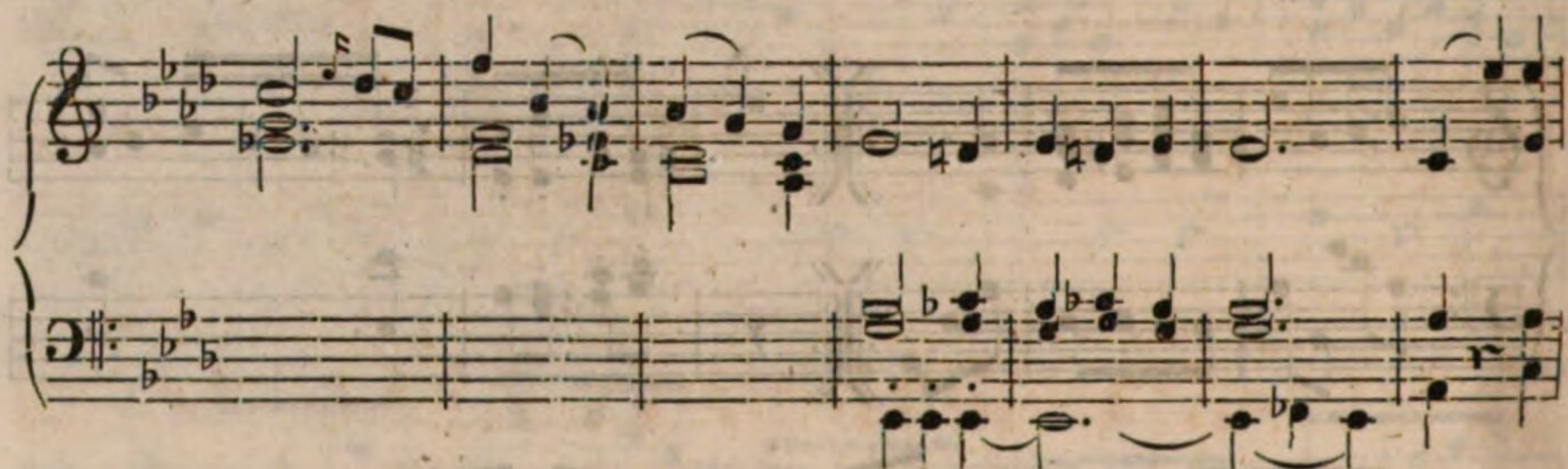
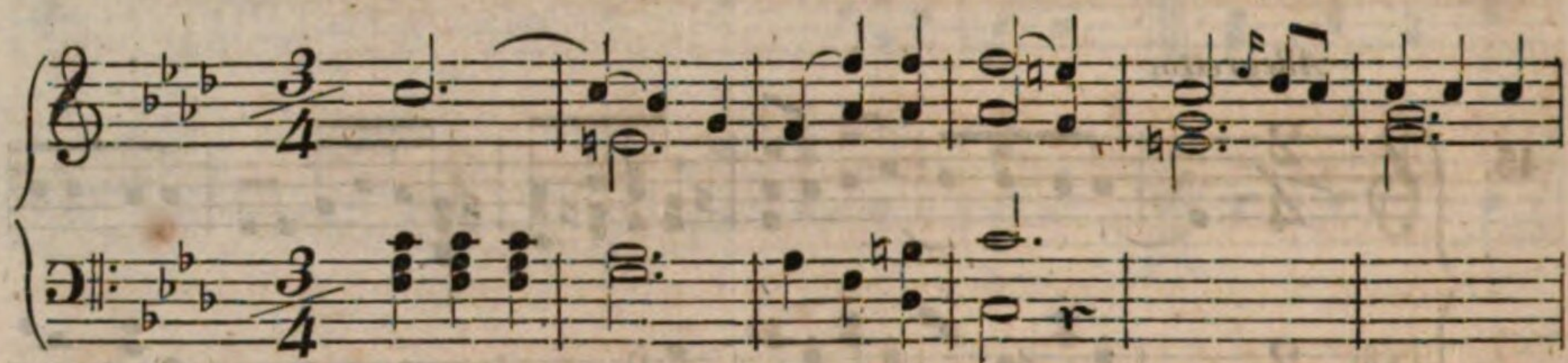
45.

Beide Theile stehen in Moll; häufig wird aber beim zweiten Theil in die Parallel-Tonart modulirt, und dann zum Schlusse wieder in die Haupt-Tonart, z. B.:

vom 7ten Tacte des ersten Theiles an.

46.

Für die dreitheilige Form wollen wir eine Menuette von J. Haydn als Beispiel geben.



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with a key signature of two flats and a common time signature. The music includes various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes the dynamic marking *cresc.* (crescendo) above the bass staff.

Third system of musical notation, featuring the dynamic markings *fo.* (forzando) and *fx.* (fortissimo) above the bass staff.

Fourth system of musical notation, featuring the dynamic marking *po.* (piano) above the bass staff and the first ending bracket labeled *1ma v.* at the end of the system.

Fifth system of musical notation, marked *Trio.* at the beginning. It features a 3/4 time signature and includes the dynamic marking *2da v.* (second ending) above the treble staff, followed by trill markings *tr*.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with the marking *etc.* (et cetera) above the treble staff.

Das Trio, in eben derselben Form, modulirt am Schlusse des ersten Theiles in die Ober-Dominante C-Dur.

Wir bemerken, dass es sich von Moll nach Dur gewendet hat. Häufig geschieht es aber, dass das Trio in die Parallel-Tonart oder auch in die Unter-Mediante modulirt, in letztere auch von Dur aus, z. B. von F-Dur nach Des-Dur oder auch von Dur in die Parallel-Tonart. Für jeden dieser Fälle möge hier ein Uebergang in das Trio stehen, und wählen hiezu den Schluss des zweiten Theiles aus vorstehender Menuette.

1. Trio. Parallel-Tonart.

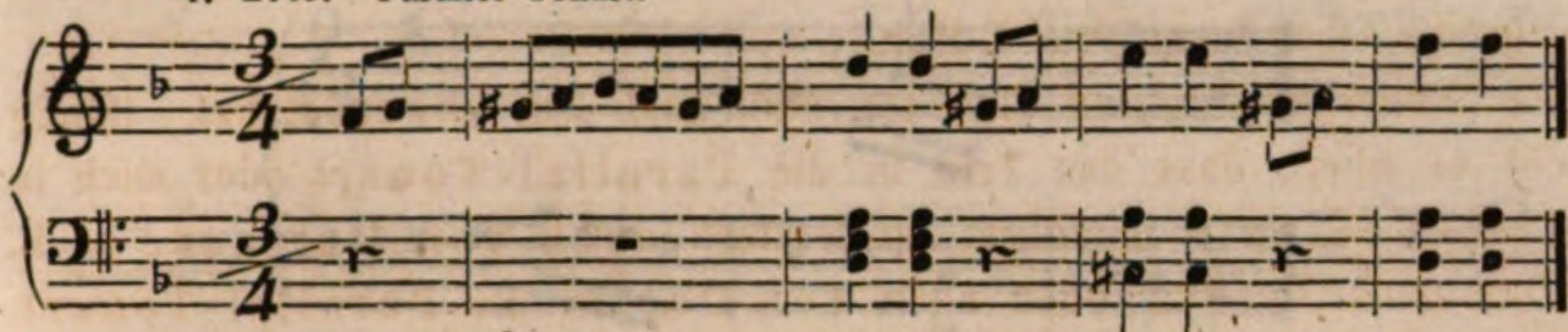
47.

2. Trio. Unter-Mediante.

Von F-Dur nach Des-Dur.

3. Trio.

4. Trio. Parallel-Tonart.



Sowohl in zwei- als dreitheiliger Form, in Dur und Moll, arbeite der Kunstjünger viele und mannigfaltige Stücke. Bei der dreitheiligen Form wende er vorstehende Tonarten beim Trio an, und verschaffe sich die grösstmögliche Gewandtheit. Als Uebung mögen auch nicht blos Menuetten dienen, sondern auch Stücke ernsteren Inhaltes, Andante, Adagio etc.; nur behalte er die Form der Zwei- und Dreitheiligkeit bei, und bemühe sich eines edlen und wahren Ausdruckes seiner Melodieen, lasse sich nicht hinziehen zu oft gehörten Gemeinplätzen, und diess besonders bei Cadenzen. Ein schlechter, flacher, gewöhnlicher und nichtssagender Schluss schadet dem besten Tonstücke.

In Beziehung auf Wahrheit im Ausdrücke sehe der Schaffende aufmerksam in sich hinein, damit er wisse, was er will, und bemühe sich, das, was er empfindet und fühlt, in die Melodie zu legen. Hiezu ist auch nicht unwesentlich die Rücksicht auf Tempo, Tactart, ja sogar Tonart. Streich-Instrumente z. B. haben einen helleren, heiterern Ton bei den Kreuz-Tonarten, und es eignet sich ein solcher also zum Ausdruck froher, munterer Tonstücke, während die B-Tonarten mehr ernste und düstere Färbung geben.

Die Nachahmung.

§. 1.

Unter Nachahmung (Imitation) versteht man die Wiederholung eines in einer Stimme schon gehörten musikalischen Gedankens in einer andern Stimme. Eine Stimme ahmt also die andere nach; wenn sie denselben Gedanken oder dasselbe Motiv etc. wiedergibt.

Dies kann auf zweierlei Weise geschehen, streng und frei.

Die Nachahmung ist streng, wenn sie sich genau an den nachzuahmenden Gedanken oder an das Motiv hält, in denselben Ton-Verhältnissen fortschreitet, und frei, wenn sie sich an die Intervallen des Nachzuahmenden nicht so genau bindet, aus einer Secunde z. B. eine Terze, aus einer Terze eine Quarte etc. und umgekehrt macht, wohl auch nur einen Theil des Gedankens oder Motives nachahmt. Für Beides hier ein Beispiel.

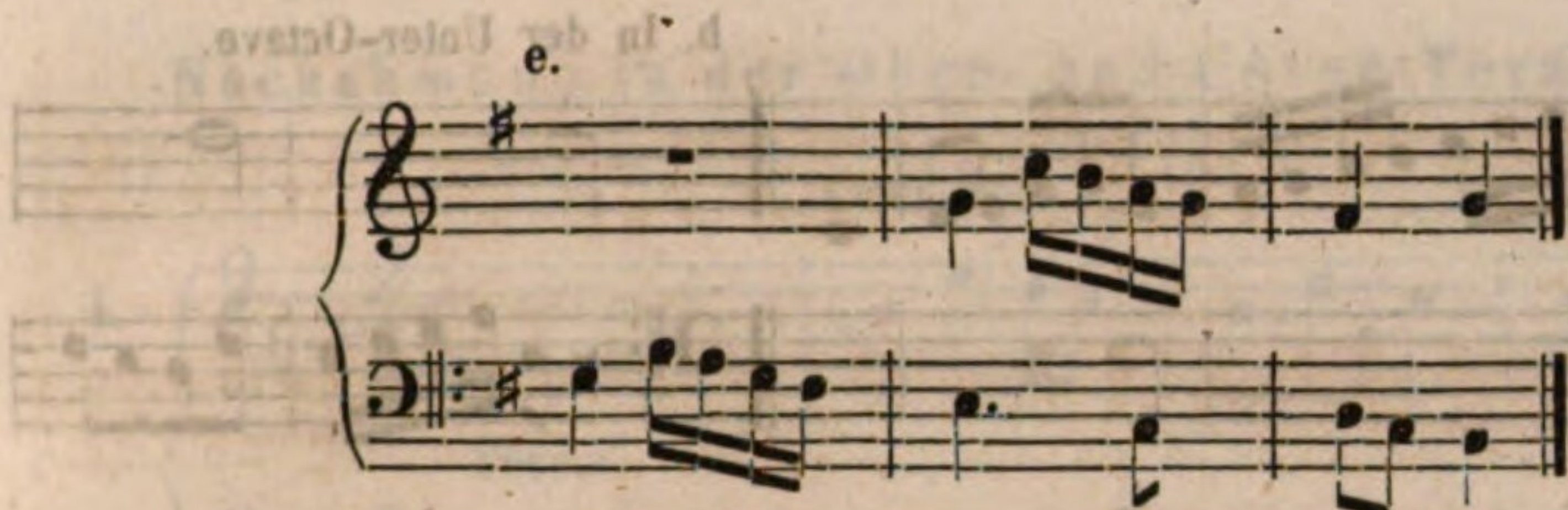
a.

1.

b.

c.

d.



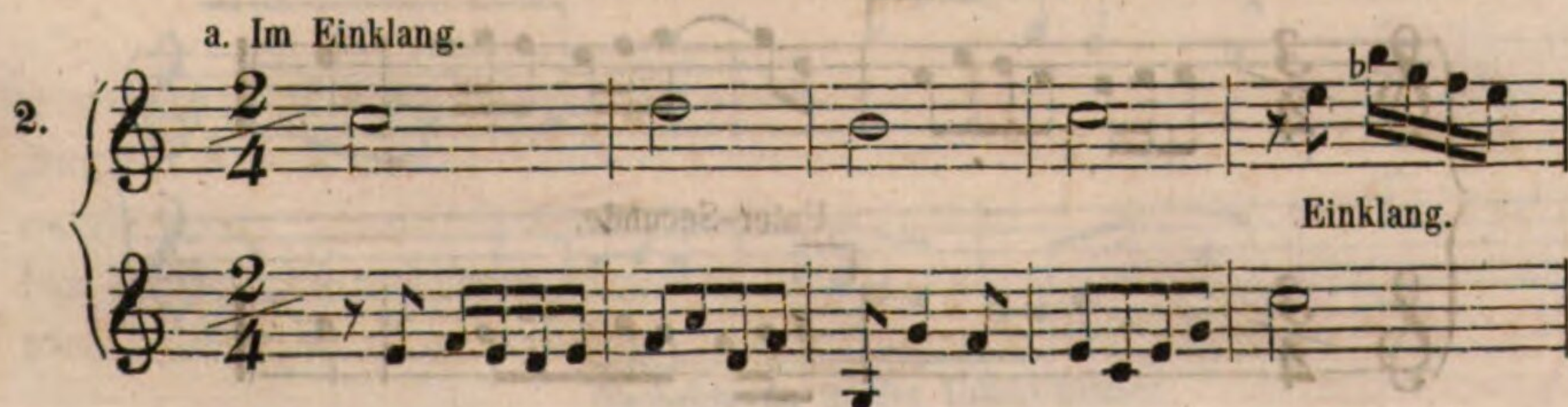
Bei a sehen wir eine strenge Nachahmung. Die Oberstimme ahmt die zwei ersten Tacte ganz gleich nach. Bei b, c, d und e sind die Nachahmungen ganz frei. Bei b nimmt die nachahmende Unterstimme vom ersten zum zweiten Ton eine Secunde, h, c statt der Terze, in der vorhergehenden Stimme. Bei c tritt die nachahmende Stimme schon im zweiten Tacte ein, und imitirt also nur das erste Motiv. Bei d sehen wir dasselbe, und nimmt die nachahmende Oberstimme anfangs statt der Terze des ersten Motives eine Quarte, d, g; ebenso bei e.

Hat die Eine Stimme den nachzuahmenden Satz ausgesprochen, so übernimmt ihn eine andere, und die erste Stimme hat dann, wie z. B. a, 1, zu der nachahmenden eine Harmonie zu bilden, und da die Nachahmungen eben so gut in vierstimmigem Satze vorkommen, sich also alle vier Stimmen an der Nachahmung betheiligen, nachahmend auftreten, so sind wir bei einer uns neuen Erscheinung angelangt. Die Stimmen treten nun je für sich selbstständig auf. Sie sind nicht mehr bloße Begleitung einer Melodie und dieser untergeordnet. Sie haben alle gleiches Recht, selbstständig mitzusprechen, greifen alle melodisch ein, und dies nennt man Polyphonie, im Gegensatze zur Homophonie, bei welcher die Melodie als die herrschende erscheint, welcher die mitgehenden Stimmen bloß begleitend dienen.

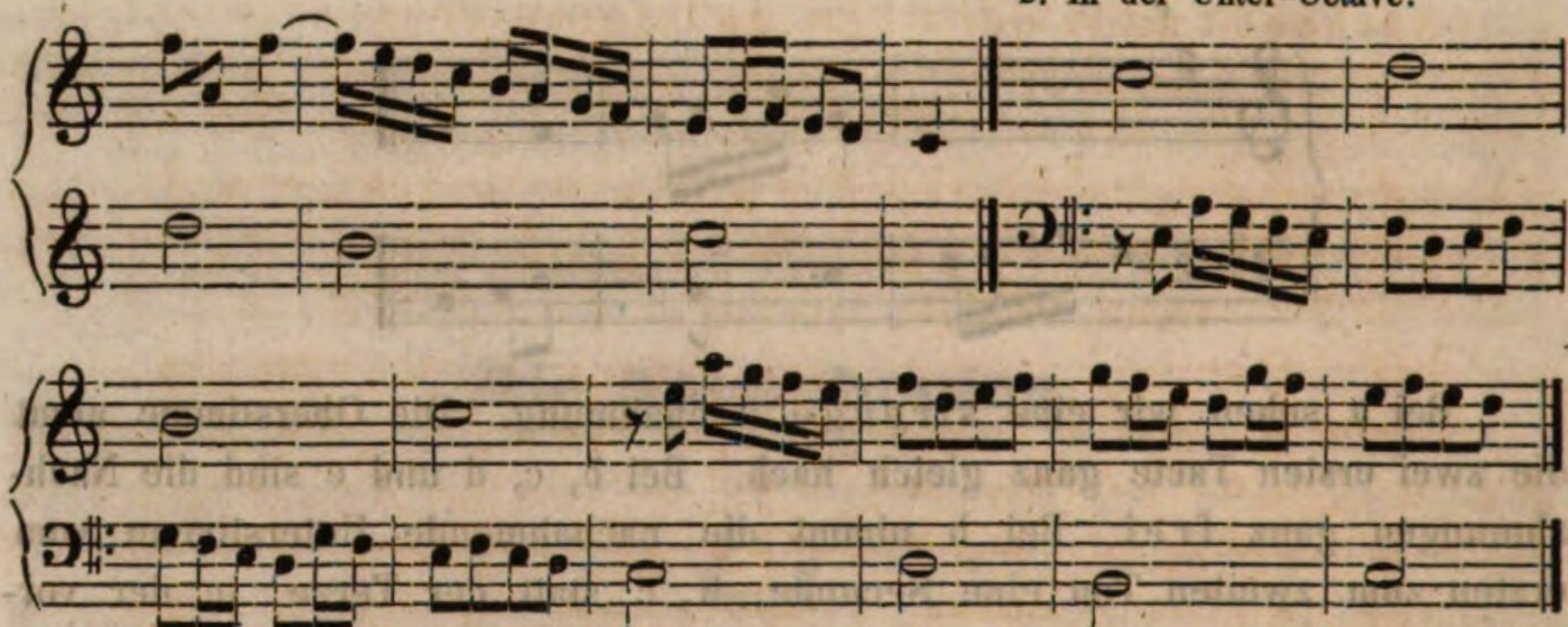
Im vierstimmigen Satze können vielleicht nur zwei Stimmen nachahmend auftreten, während die beiden andern als begleitende mitgehen, ebenso können sich drei Stimmen an der Nachahmung betheiligen und eine vierte bloß begleitend mitgehen. Für alle diese Fälle werden wir Beispiele in der Folge sehen.

§. 2.

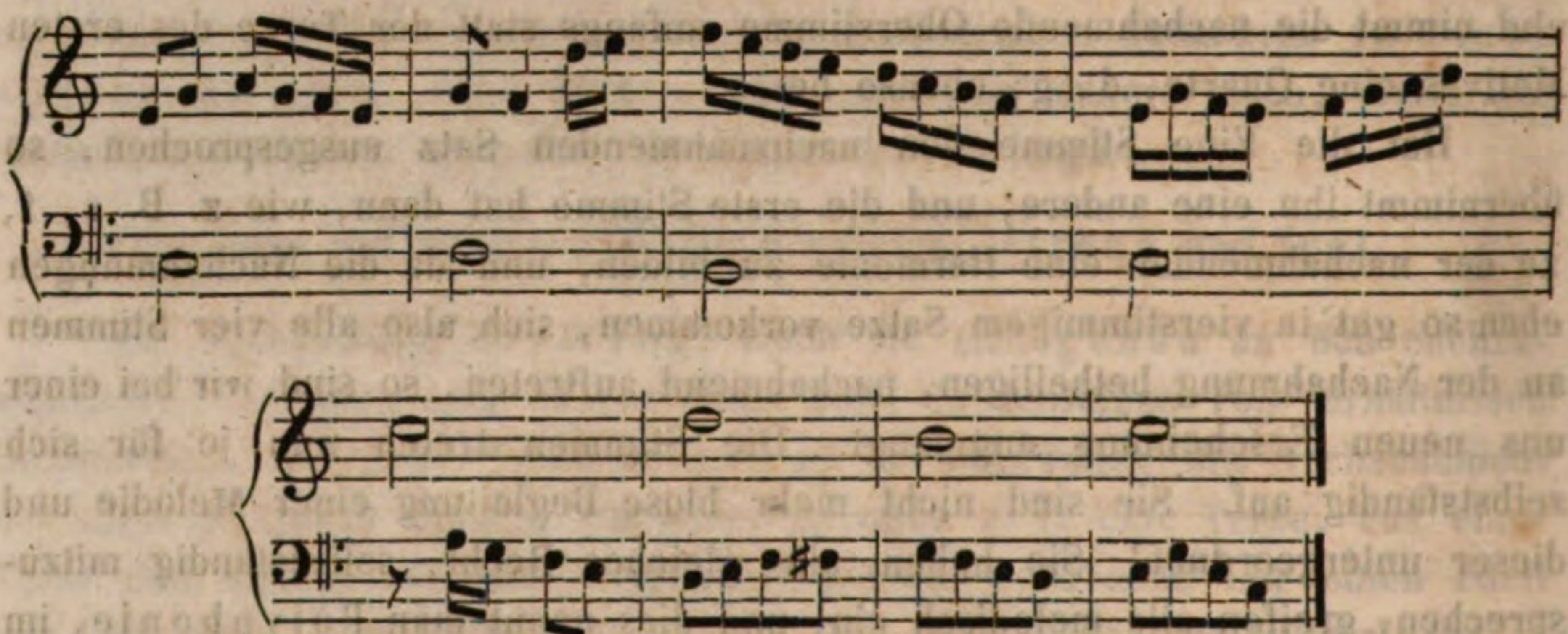
Die Nachahmung kann auf jedem Intervalle bewerkstelligt werden, d. h. die nachahmende Stimme kann das Thema, den Hauptgedanken beantworten z. B. im Einklange, in der Ober- oder Unter-Octave:



b. In der Unter-Octave.



c. In der Ober-Octave.

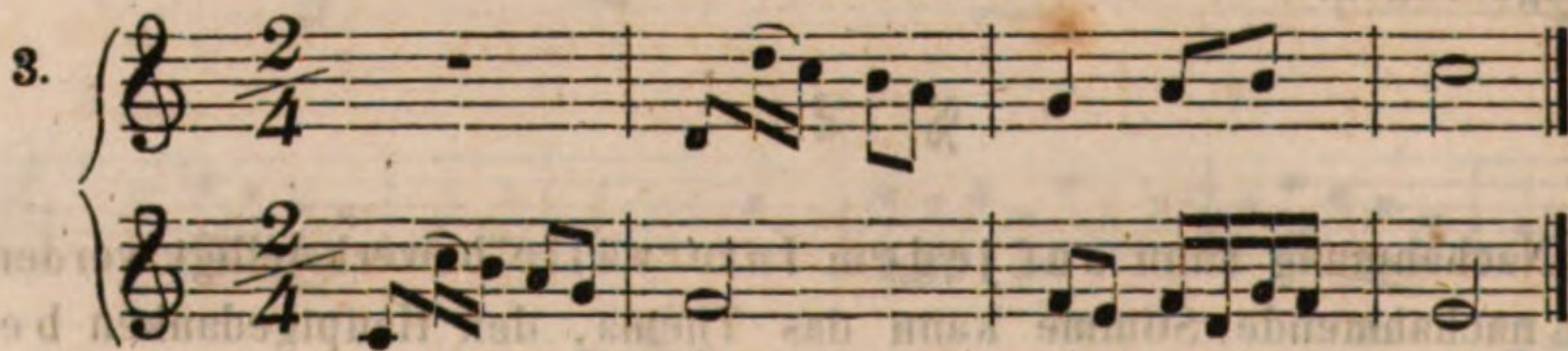


Die nachahmenden Stimmen in b und c stehen zwei Octaven weit auseinander. Gleichwohl gebraucht man auch hier den Ausdruck: Nachahmung in der Octave.

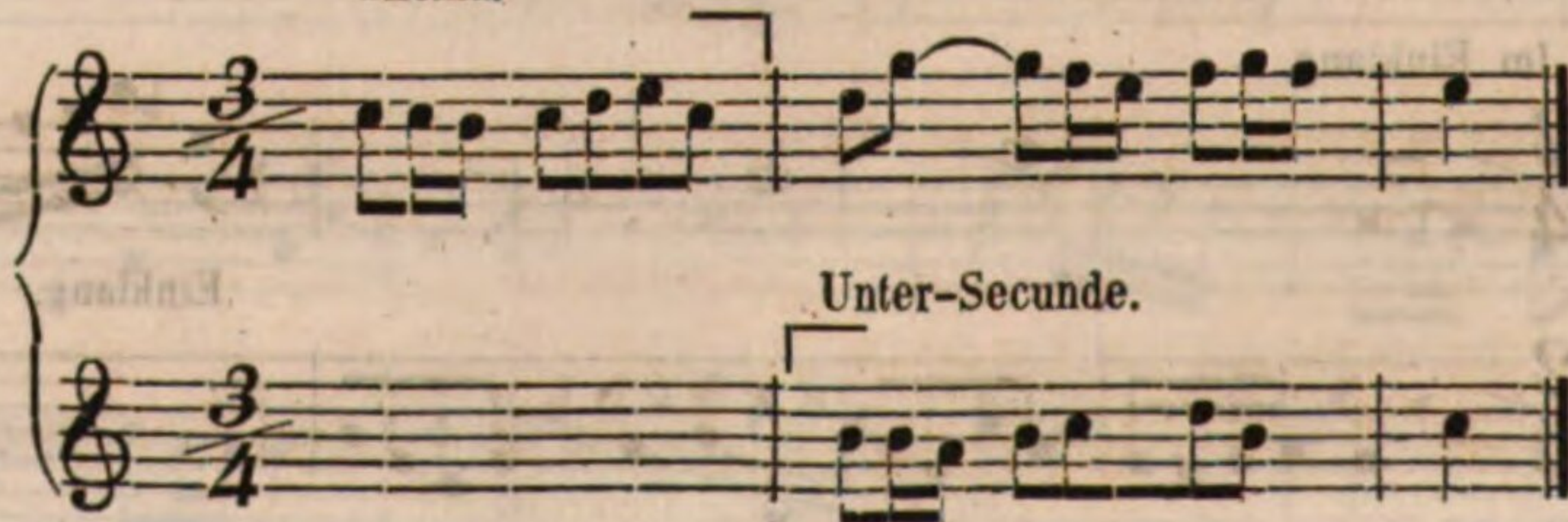
Nachahmung in der Ober- und Unter-Secunde, d. h. die nachahmende Stimme, setzt eine Secunde höher oder tiefer ein, als das Thema:

Ober-Secunde.

Rink.



Thema.



Unter-Secunde.

Nachahmung in der Ober- und Unter-Terz:

4. *Ober-Terz.* *Rink.*

Thema.

in der Ober- und Unter-Quarte:

5. *Ober-Quarte.* *Rink.*

Unter-Quarte.

in der Ober- und Unter-Quinte:

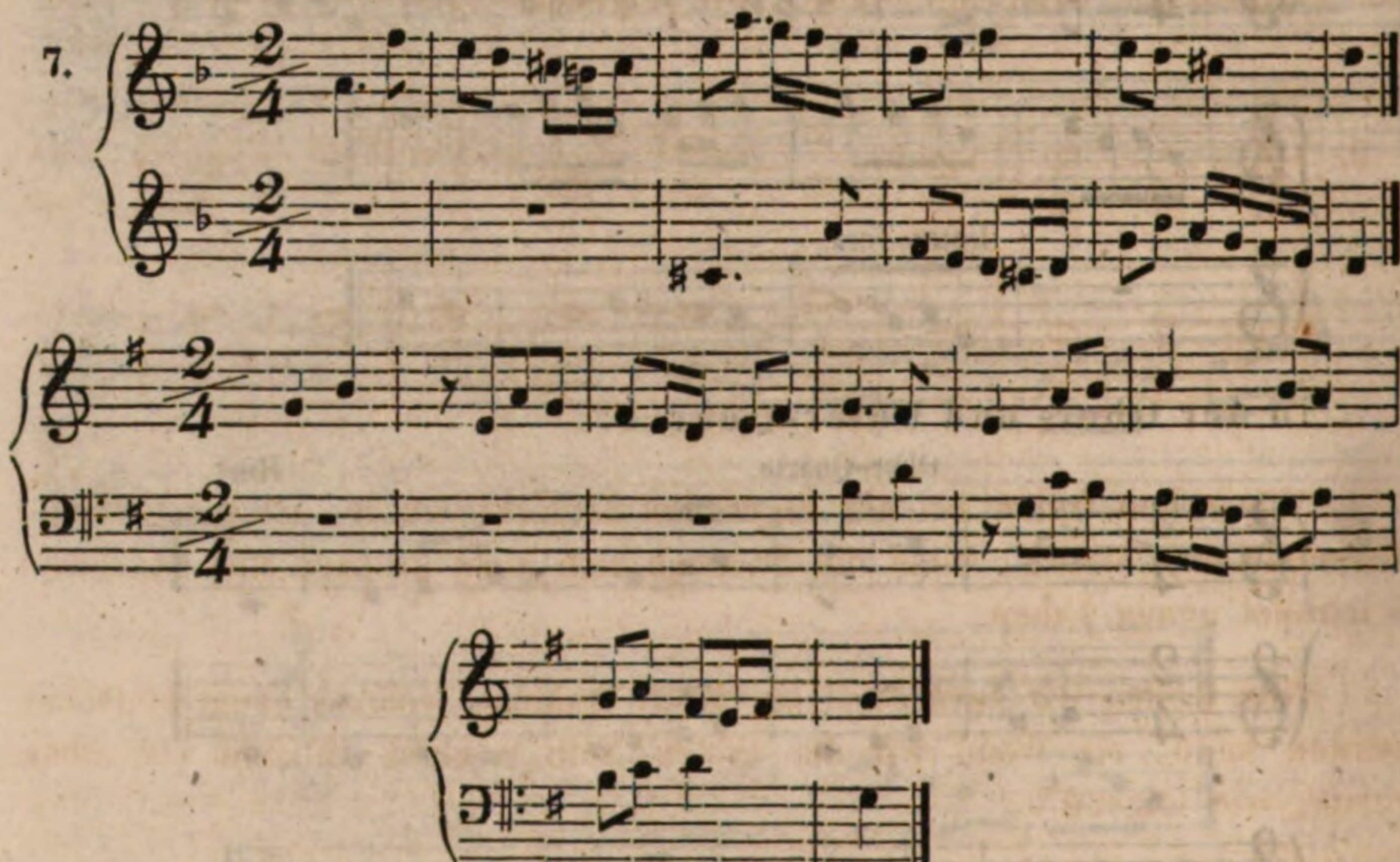
6. *Zweites*

Thema.

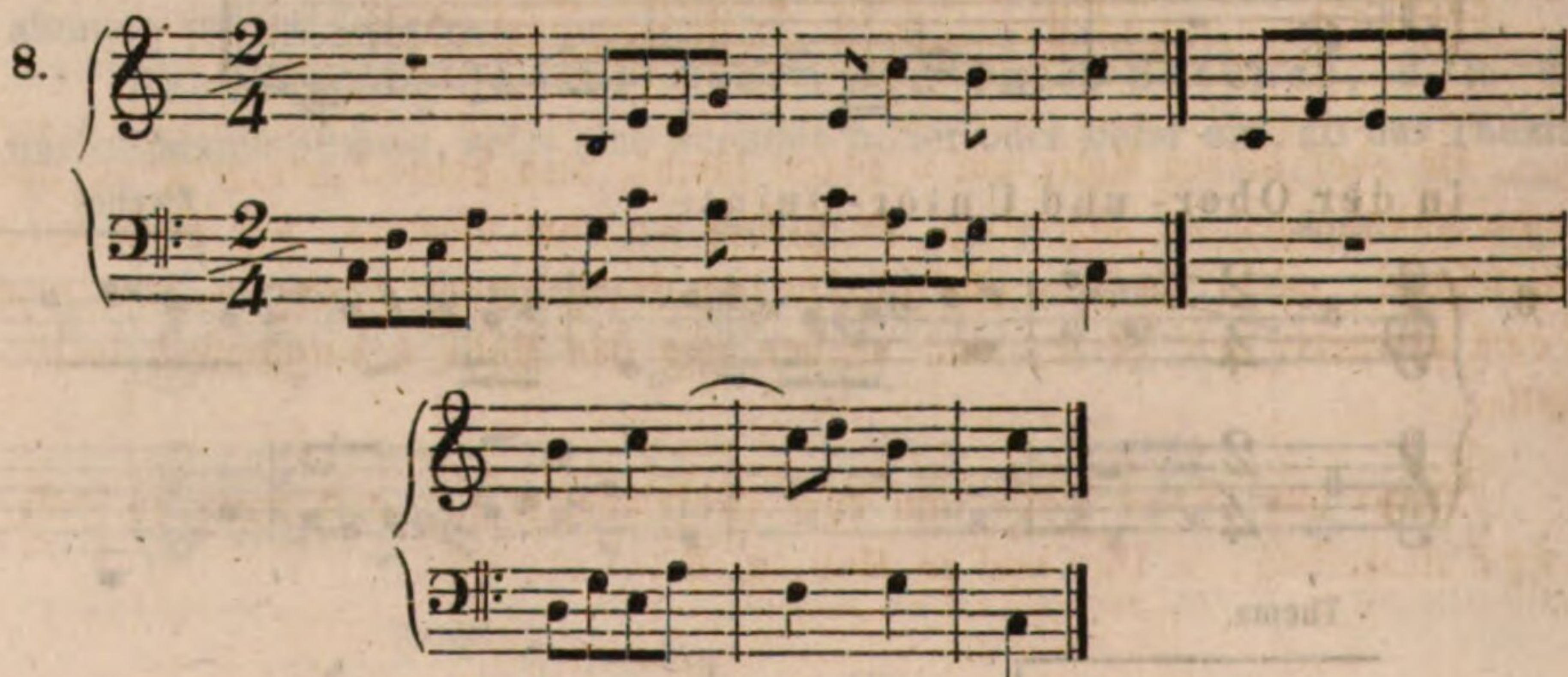
Nachahmung in der Unter-Quarte.



in der Ober- und Unter-Sexte:

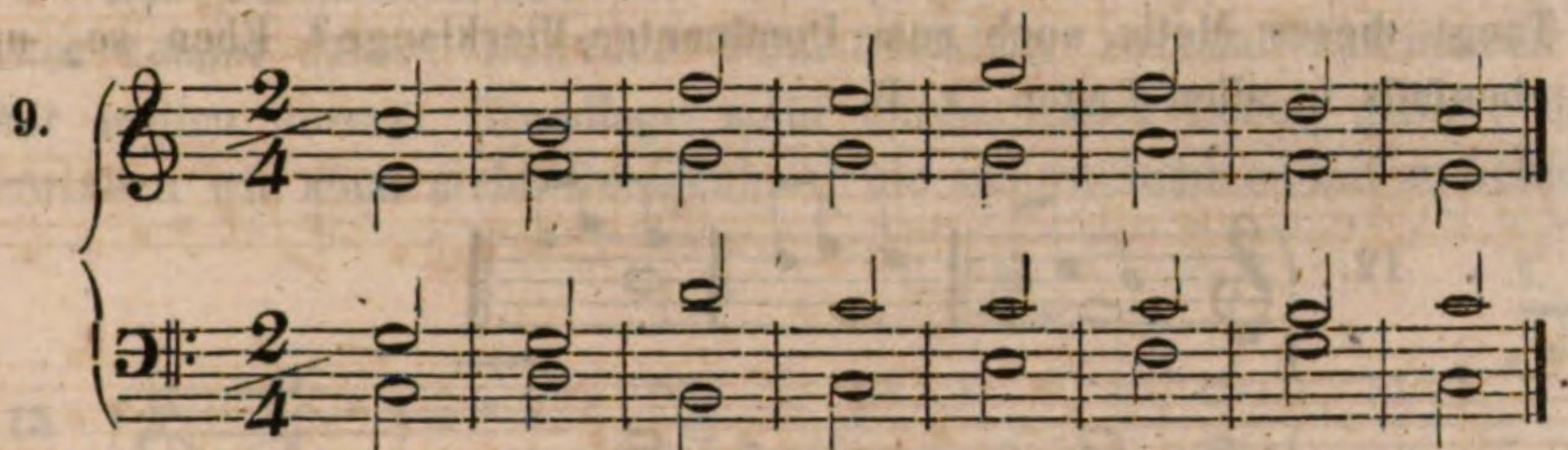


in der Ober- und Unter-Septe:



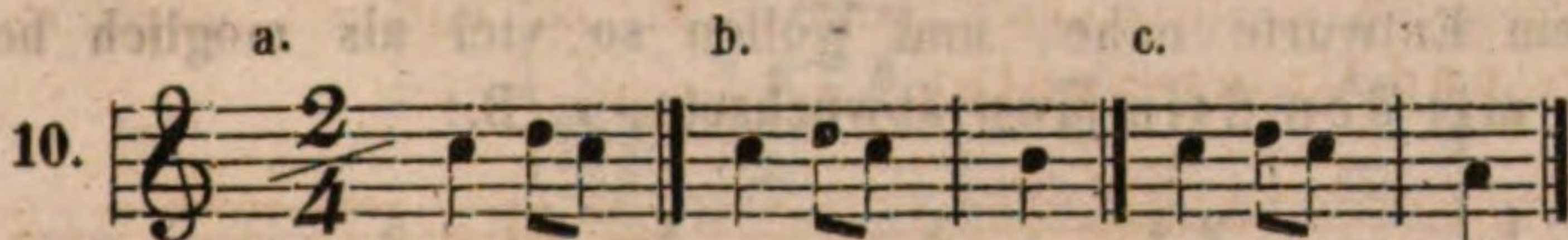
In allen diesen Beispielen sehen wir die Nachahmung des Anfanges, welcher in einem oder mehreren Tacten, also in einem Motive bestand, in einer andern Stimme beantwortet, dann der Nachahmung einen freien Schluss angefügt. Es sollten diese Nachahmungen zunächst nur zeigen und zu Gesicht bringen, was man unter der Nachahmung dieses oder jenes Intervalles versteht.

Wir gehen jetzt daran, wie zu überlegen ist, ein Motiv zu Nachahmungen geschickt zu benützen, und nehmen die Intervalle hiezu, wie sie uns eben taugen, indem wir die schwierigere Aufgabe, Imitationen nach Verlangen auf diesem oder jenem Intervalle zu bearbeiten, bis auf Weiteres verschieben. Wir halten uns zunächst an die Vierstimmigkeit, wählen einen einfachen Satz und ein eben so einfaches Motiv, und untersuchen vor Allem, in wie ferne es zu Harmonieen und zur Mehrdeutigkeit auszubeuten ist. Als harmonische Grundlage wählen wir folgenden Satz:



Wie schon früher bei der Figuration bemerkt wurde, ist die getheilte Harmonie unerlässlich, damit die Stimmen sich nicht kreuzen und überhaupt Spielraum genug haben.

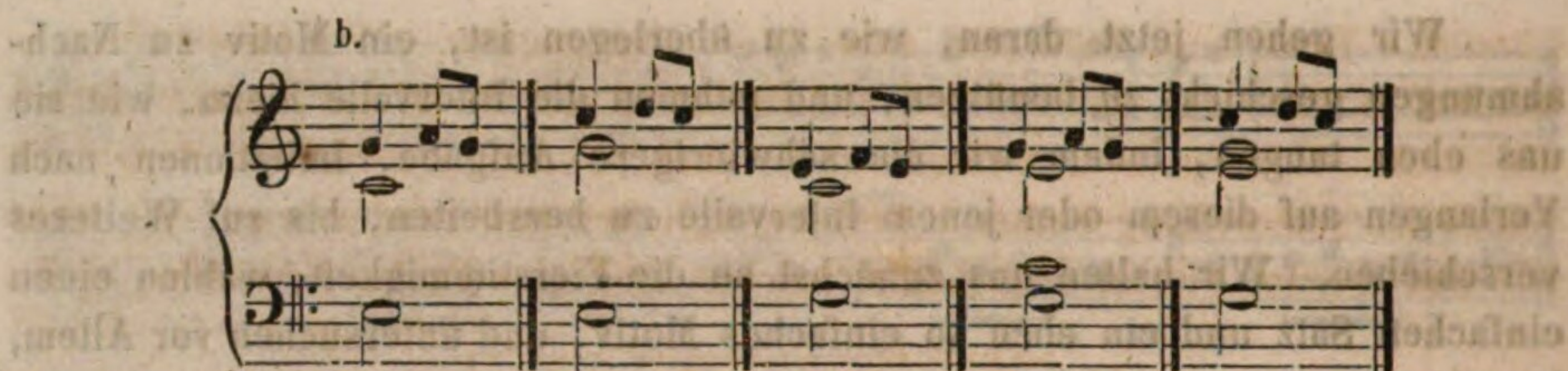
Nun wollen wir zuvörderst ein Motiv wählen, welches kaum einfacher werden kann, als wenn wir der ersten Note c einen Hilfston von oben geben, wie folgend a.



Da aber dieses Motiv auf c sitzen bleibt, also keine Fortbewegung und keine Anknüpfung an sich trägt, so geben wir ihm dieselbe, wie etwa bei b vorstehend, oder, da wir uns in freier Nachahmung bewegen, um eine Terz abwärts, wie bei c, und suchen nun das Motiv a harmonisch festzustellen.

Taugt uns dieses Motiv nun zum Dreiklange? Ja, und zwar in jeder Lage desselben, in Dur und in Moll, z. B.:



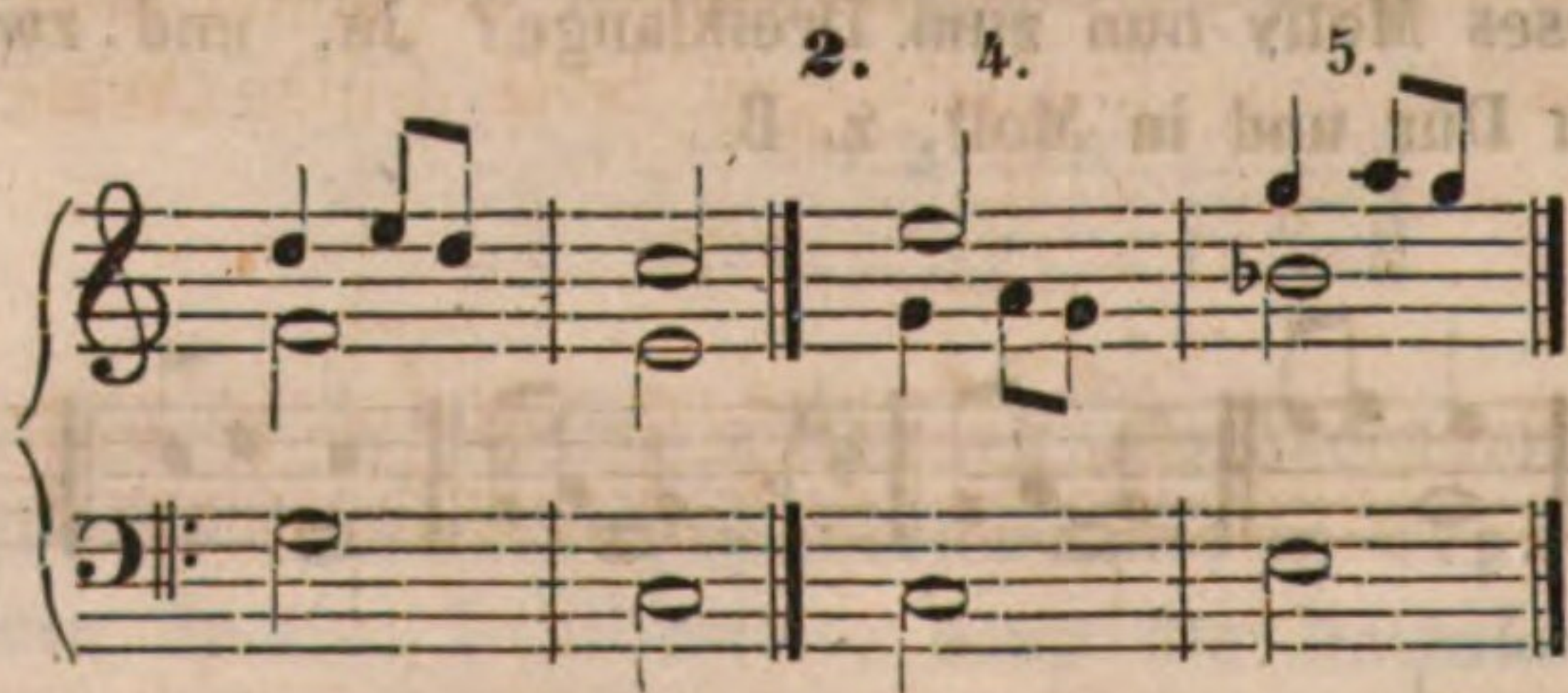
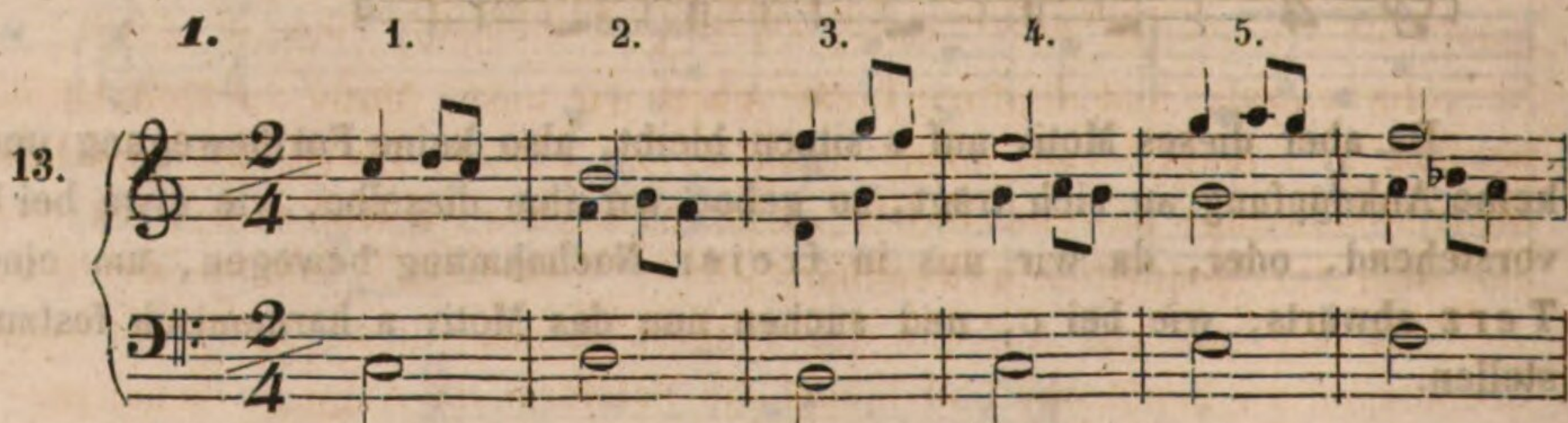


und wie sich demnach von selbst versteht, auch zu den Versetzungen des Dreiklangles in Dur und Moll, wie bei b.

Taugt dieses Motiv auch zum Dominanten-Vierklange? Eben so, und zwar ebenfalls in allen Lagen, z. B.:

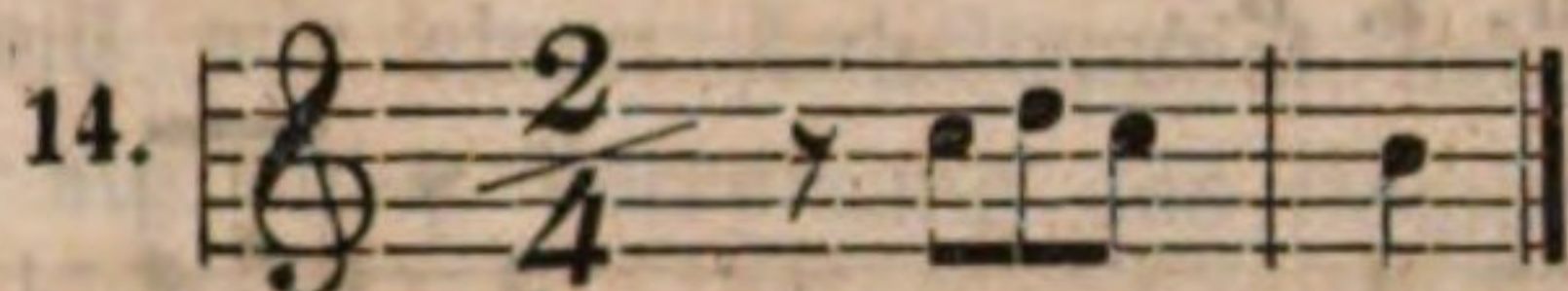


Nun machen wir unsern ersten Versuch an unserer Grundlage, und benützen unser Motiv mit dem Beisatze unter Nro. 10, b oder c, je nach Bedürfniss, setzen zuerst die nachahmenden Stimmen, — wir haben schon oben bemerkt, dass sich zwei, drei oder alle vier Stimmen an der Nachahmung betheiligen können. Wir sehen hiebei darauf, dass wir die Imitation vor Allem den Stimmen angemessen vertheilen, d. h. der Lage derselben, bleiben hiebei dem Entwurfe nahe, und wollen so viel als möglich bei dieser Vertheilung mit den Stimmen abwechseln, z. B.:



Im vierten Tacte sehen wir im Alt das Motiv, aber es bleibt im fünften Tacte auf g stehen; wir hätten es aufwärts nach be, wie bei 2 gehen lassen

können. Tenor und Bass sind dabei leer ausgegangen. Wir haben aber an unserm Motive, ehe wir etwas Weiteres thun, vorerst zu verbessern. Durch die erste Viertelnote desselben und deren öftere Wiederkehr tappt das Ganze zu schwerfällig einher. Viel beweglicher und runder wird es, wenn wir aus diesem Viertel drei Achtel machen und eine Pause vorsetzen, z. B.:



Das Zusammensetzen des Motives im vierten und fünften Tacte des Altes kommt daher, weil der C-Dur-Dreiklang zweimal aufeinander folgt. Wir wollen unserer Grundlage mehr harmonisches Leben geben, dadurch gewinnen wir auch mehr Gelegenheit, die andern Stimmen mit zu betheiligen.

15.

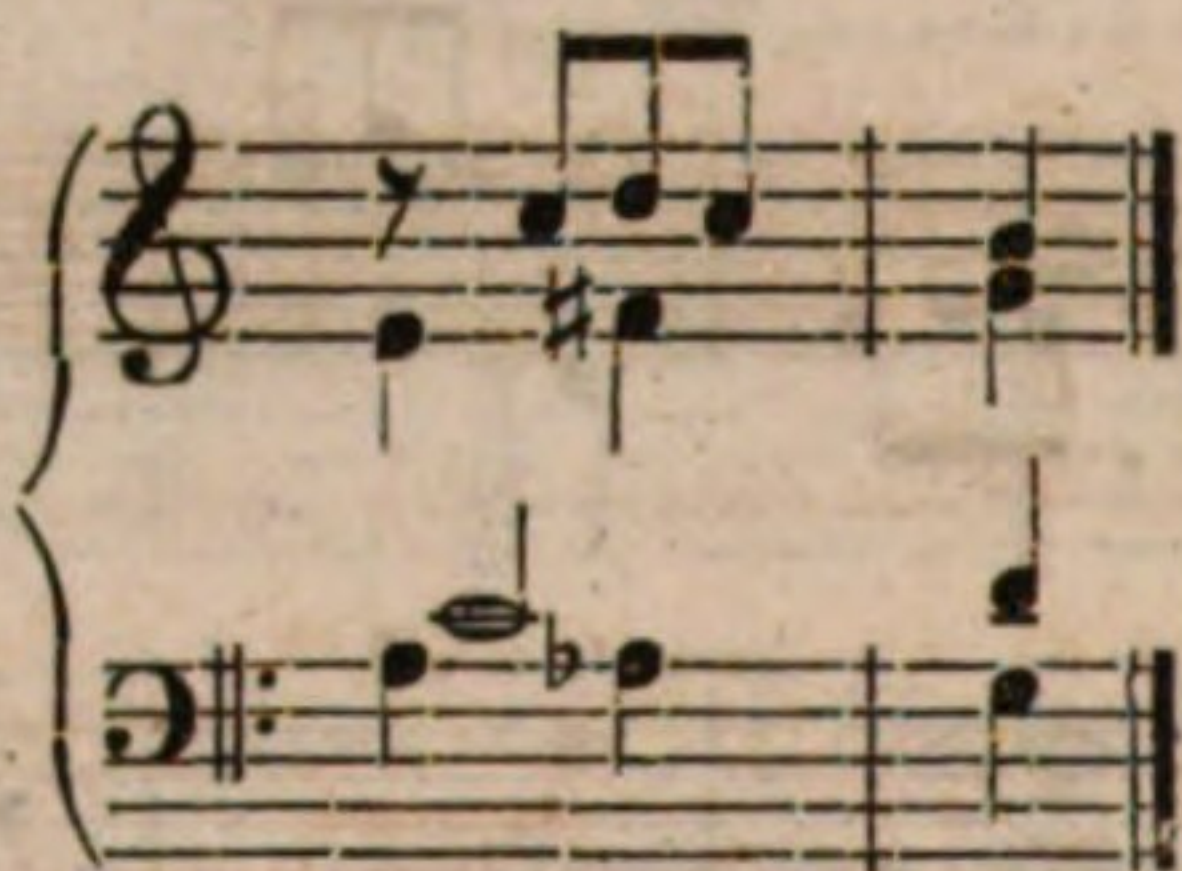
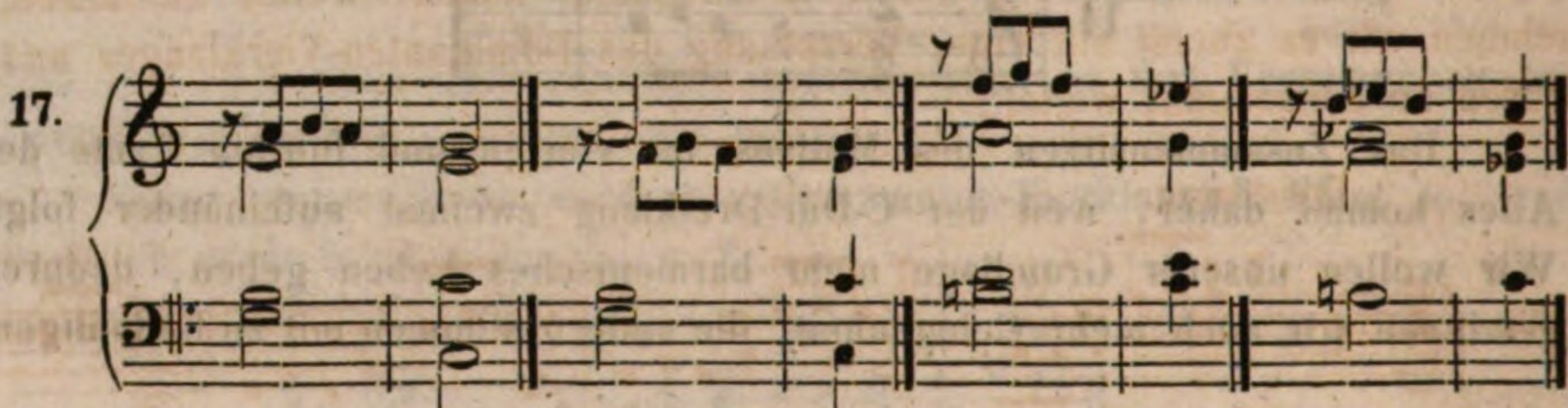
Im vierten und fünften Tacte sehen wir unser Motiv zu Modulationen benützt. Es taugt hiezu; denn wenn es zu einem Dreiklange und Dominanten-Vierklange anwendbar ist, so ist es auch zu jedem andern, und daher auch zur Modulation anwendbar.

Es mag nun zur Aufgabe des Jüngers dienen, dieses Motiv auf andere Grundlagen zu benützen, und hiebei die Satzform im Auge zu behalten.

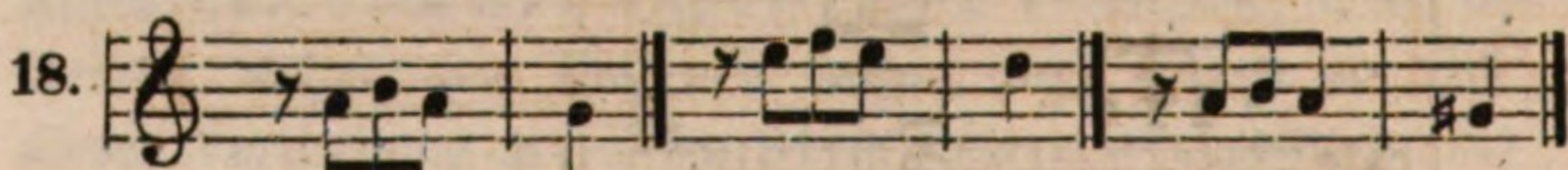
Um hiebei noch mehr an Geschwindigkeit der Modulation zu gewinnen, haben wir noch nachzutragen, dass schon beim dritten Achtel des Motives Ausweichungen möglich sind, z. B.:

16.

Ferners ist dasselbe auch anwendbar auf dem grossen und kleinen Non-Accord, bei letzterem jedoch tritt der übermässige Secunden-Schritt auf eine nicht zu empfehlende Art hervor, daher ist es auf jedem andern Intervalle besser. Die Anwendung dieses Motives hat natürlich auch bei denjenigen Accorden Platz, welche durch die Auslassung des Grundtones des Non-Accordes entstehen, z. B.:

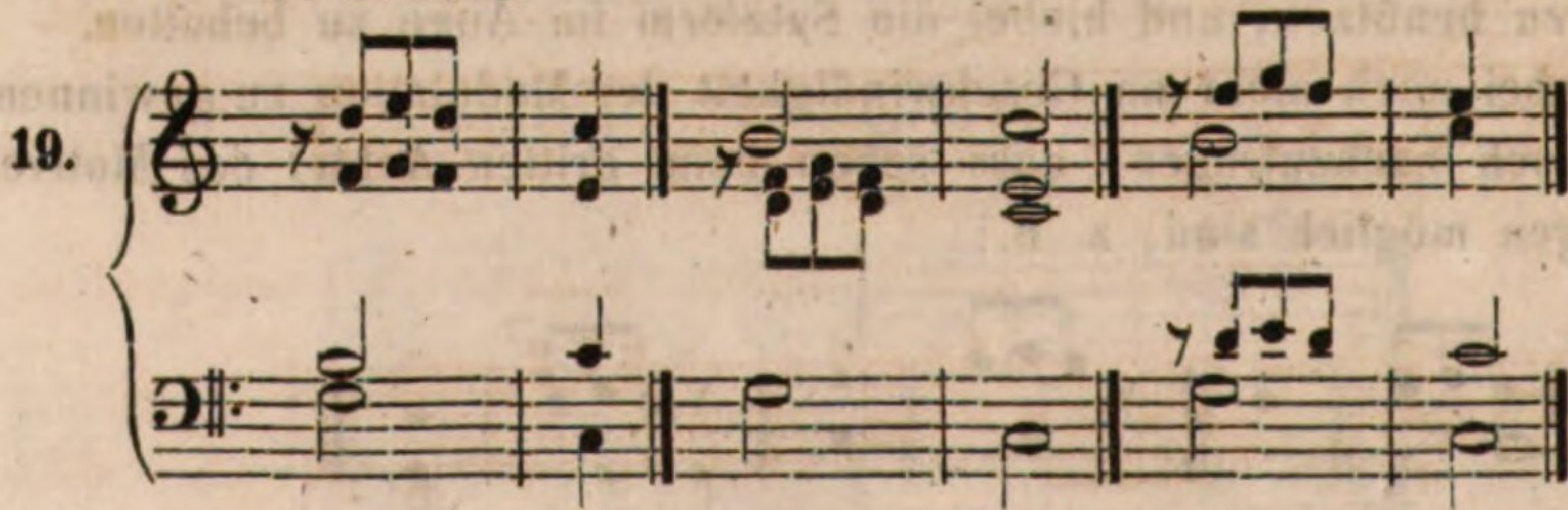


In der freien Nachahmung werden auch häufig die Intervallen-Schritte geändert, so dass ein ganzer Ton des Motives zum halben, und umgekehrt wird, wie wir dies an unserm Motive schon in Nro. 11 gesehen haben.



Auch in zwei Stimmen zugleich fortzuführen kann ein Motiv tauglich gefunden werden; es sind hiezu nur Terzen oder Sexten anwendbar, und ist bei der Wahl derselben darauf zu sehen, dass sich die begleitende Unter-Terz oder Sexte an das Folgende in gutem Zusammenhange anschliesse, und überhaupt der Tonart und jeweiligen Harmonie recht eigen sei, z. B.:

Zu Cadenzen.

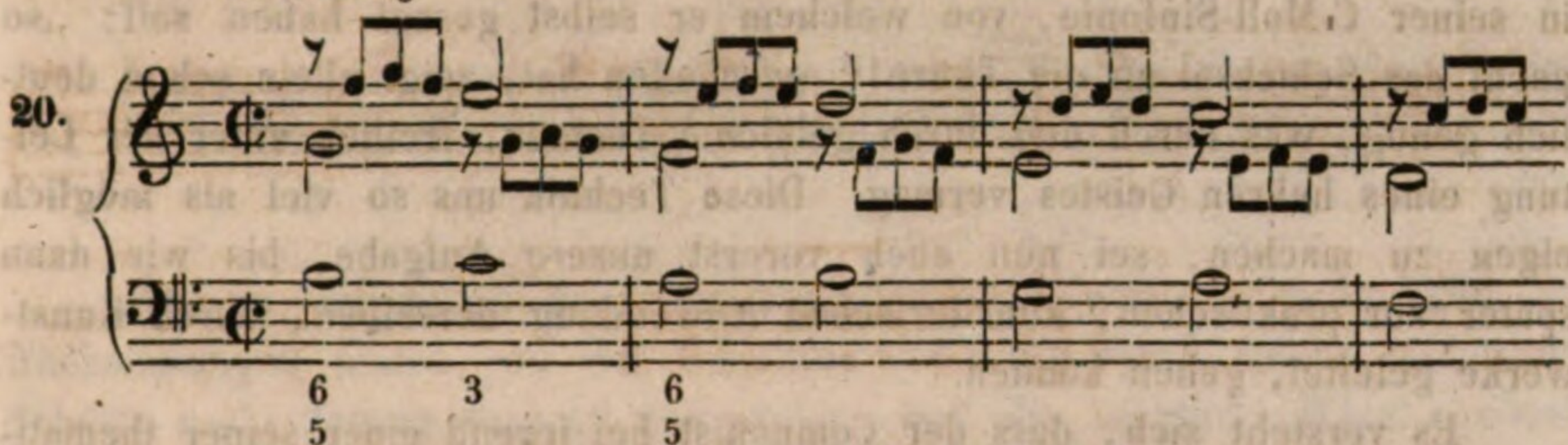


Die Gänge oder sogenannten Sequenzen sind im Grunde Nachahmungen, nur mit dem Unterschiede von den hier besprochenen, dass jene sich melodisch in einer und derselben Stimme fortziehen, während hier sich alle

Stimmen betheiligen. Wir können nun in diesem eigentlichen Sinne der Nachahmung ebenfalls Gänge bilden. Nicht jedes Motiv ist hiezu tauglich, wohl aber die meisten, und darunter auch das unsrige.

Wir haben bei der Untersuchung seiner Vielseitigkeit gesehen, dass es auf dem Dominanten-Vierklange eben so gut wie auf dem Tonica-Dreiklange liegen kann, und damit wir einen Anhaltspunct haben, weiter zu fahren, nehmen wir es zuerst auf einer Versetzung des Dominanten-Vierklanges und fahren so consequent weiter:

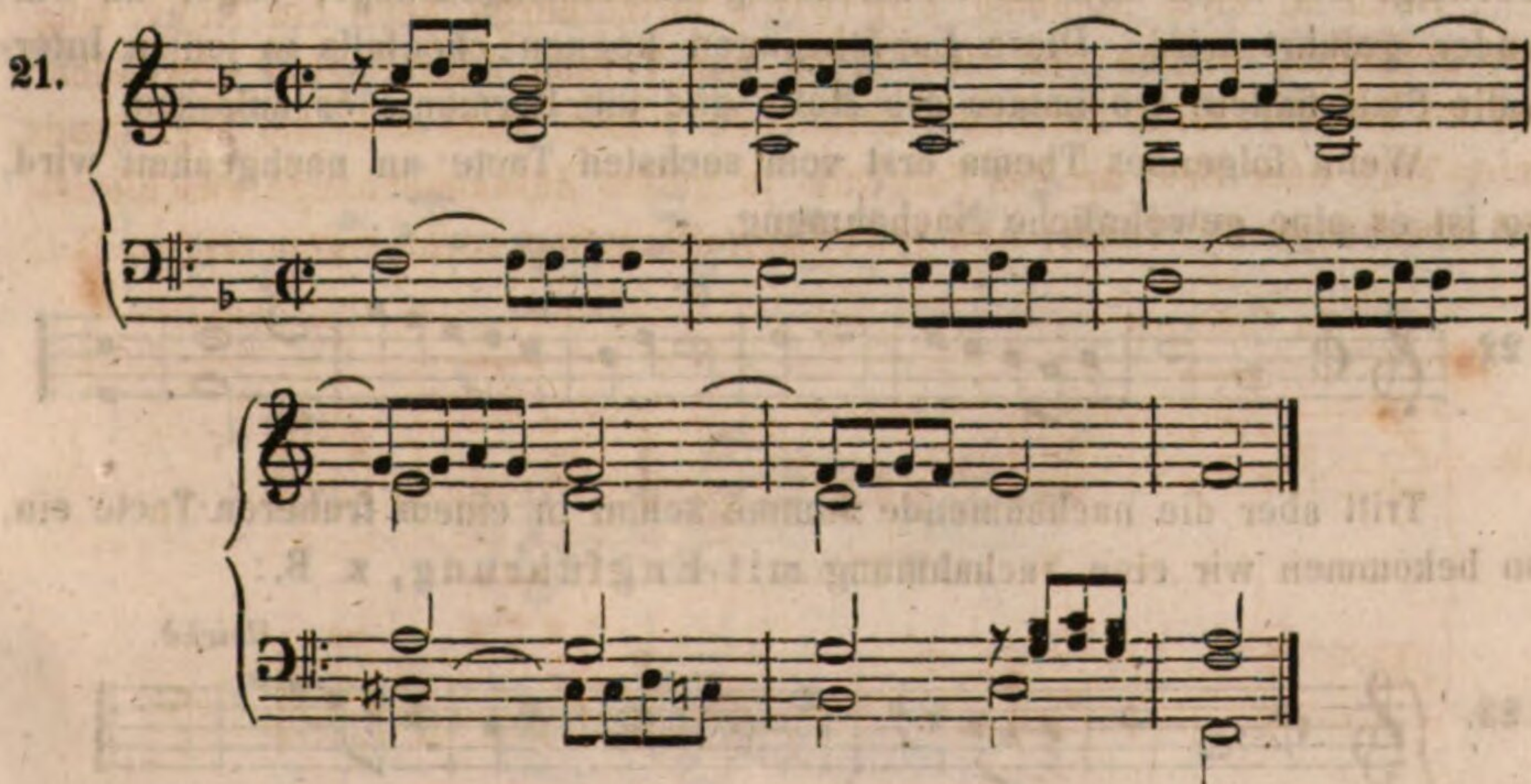
Dreistimmig.



oder:

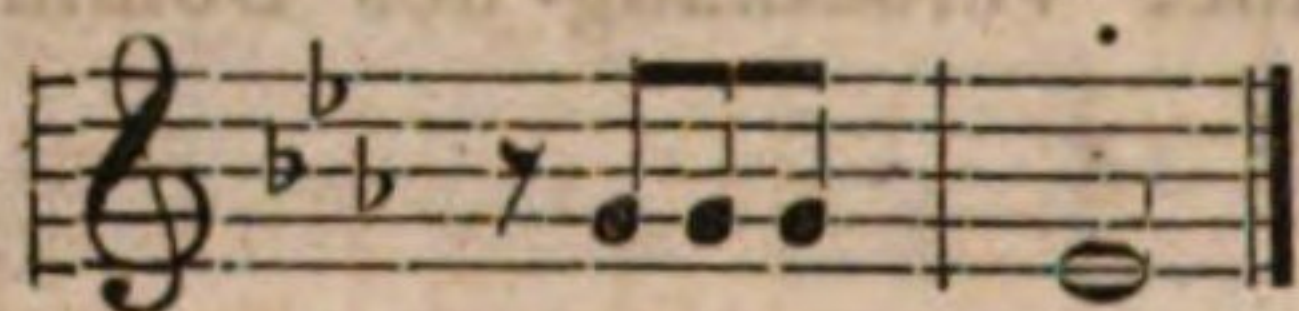


Vierstimmig und von Anfang, Nachahmung im Bass.



Die Nachahmungen spielen eine so grosse und wichtige Rolle in der Praxis des verständigen und gediegenen Componisten, dass sie für jeden von der grössten Wichtigkeit sind, der es in der Composition zu der

rechten Höhe bringen will. Sie sind der Hebel der sogenannten thematischen Arbeit, jener Art zu schreiben, welche der Arbeit den Stempel der musikalischen Durchbildung, der einheitsvollen Tiefe, der Meisterschaft aufdrückt. Was mit Hilfe dieser Kunst zu leisten ist, das sagen uns gerade die besten klassischen Werke unserer unsterblichen Meister. Was der wunderbare Riesengeist Beethoven mit dem so unscheinbaren Motive

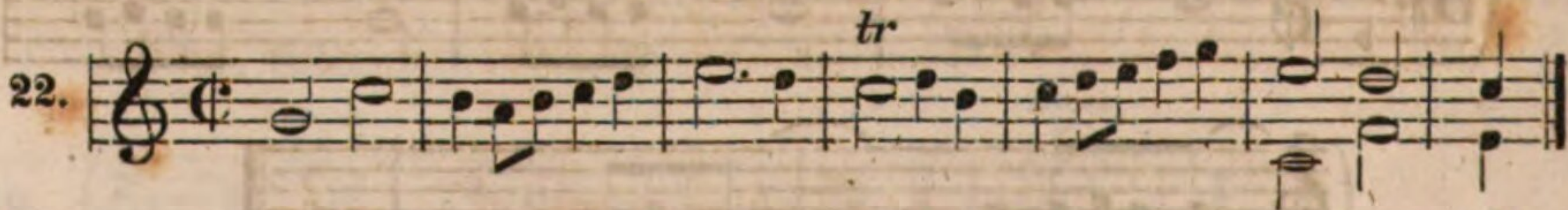


in seiner C-Moll-Sinfonie, von welchem er selbst gesagt haben soll: „so pocht das Schicksal an die Thüre!“ geschaffen hat, zeigt allein schon deutlich genug, was durch und durch gebildete Technik, freilich unter der Leitung eines hehren Geistes vermag. Diese Technik uns so viel als möglich eigen zu machen, sei nun auch vorerst unsere Aufgabe, bis wir dann später zur praktischen, künstlerischen Anwendung derselben, durch Kunstwerke geleitet, gehen können.

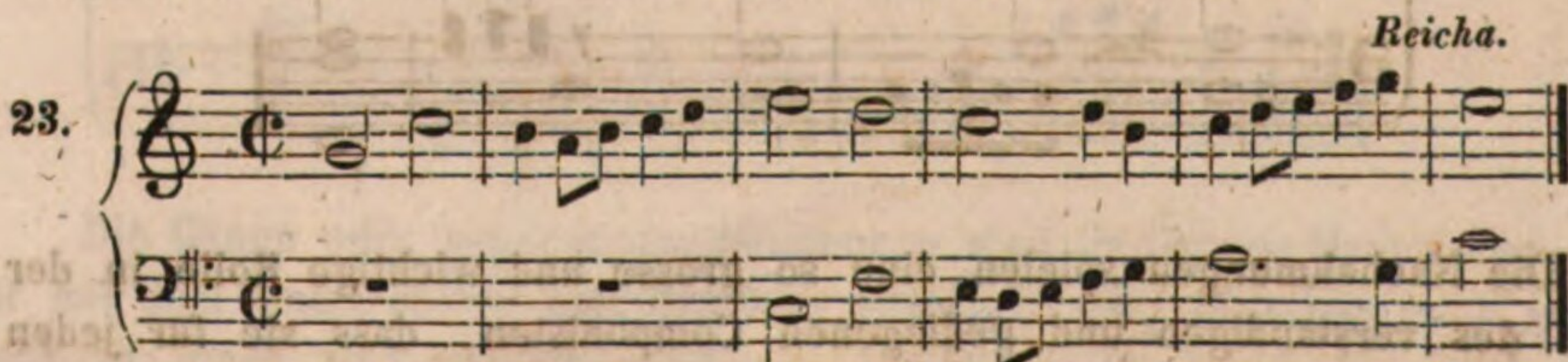
Es versteht sich, dass der Componist bei irgend einer seiner thematischen Arbeiten sich nicht vornimmt, Nachahmungen in diesem oder jenem Intervalle zu machen, er nimmt sie, wie und wo sie ihm eben taugen. Damit dies aber geläufig werde, ist es dem Compositions-Schüler unerlässlich, dieselben in allen Intervallen tüchtig zu üben, und wir geben nun zu solchen Uebungen später Motive, und jetzt zu einigen nothwendigen Bemerkungen Beispiele, indem wir vor Allem noch der sogenannten künstlichen Nachahmung zu gedenken haben.

Darunter versteht man die Engführung, wenn nämlich die zweite Stimme das Thema zu beantworten beginnt, ehe dasselbe von der ersten beendigt ist, wenn also die Nachahmung zusammengedrängt, enger an einander geführt wird. Diese Engführungen können ebenfalls in jedem Intervalle Statt finden, wo immer das Motiv und die Harmonie es zulassen.

Wenn folgendes Thema erst vom sechsten Tacte an nachgeahmt wird, so ist es eine gewöhnliche Nachahmung.



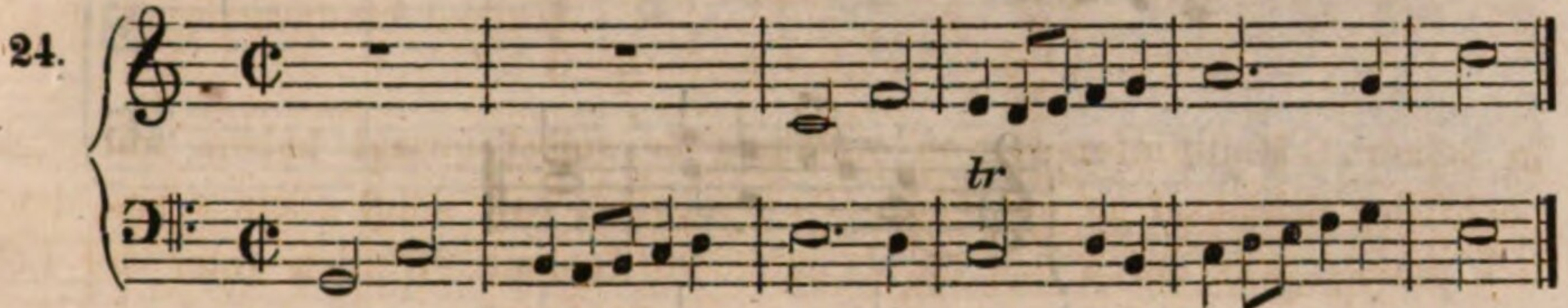
Tritt aber die nachahmende Stimme schon in einem früheren Tacte ein, so bekommen wir eine Nachahmung mit Engführung, z. B.:



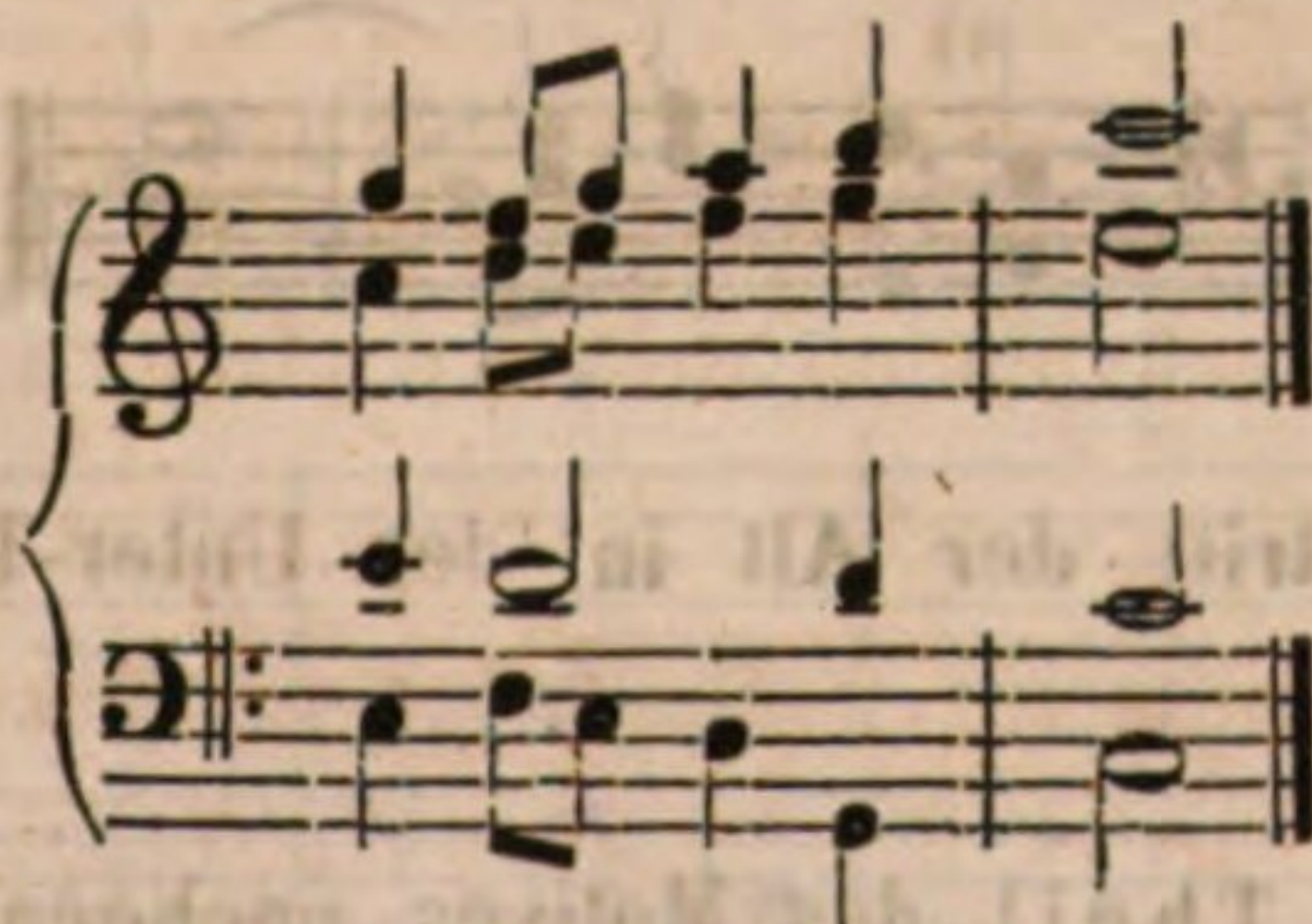
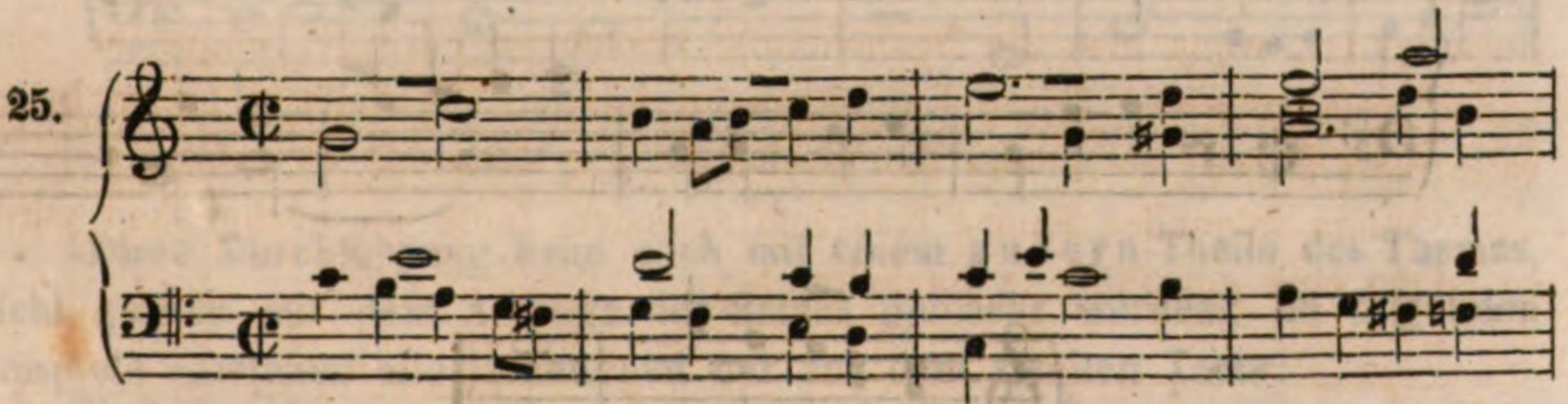
In der Unter-Quinte.

Die zweite Stimme ahmt hier nicht das ganze Thema nach, was, wie wir schon am Eingange des §. 1 bei der freien Nachahmung gesehen haben, wohl der Fall sein kann, sondern fügt sich in den Schluss.

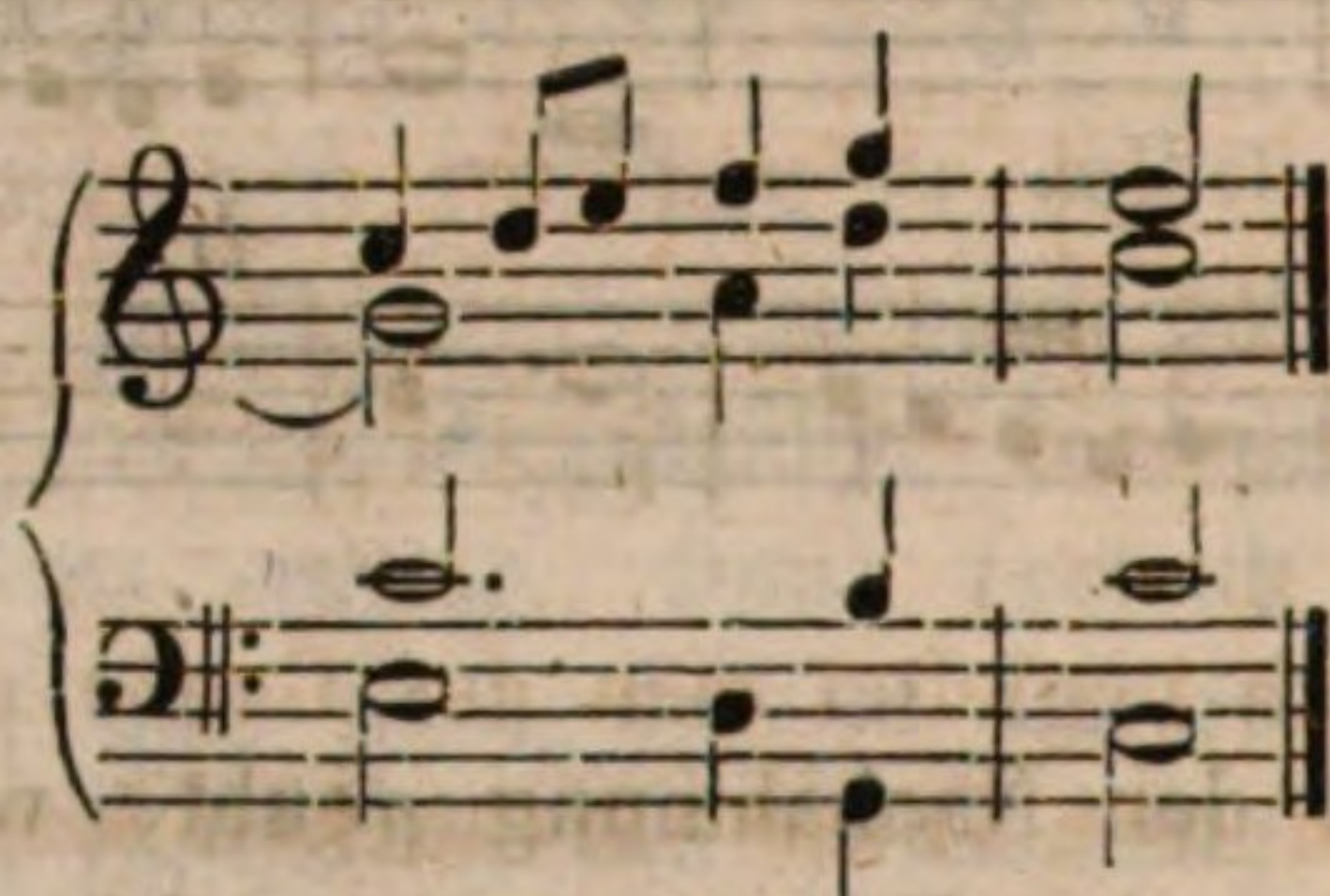
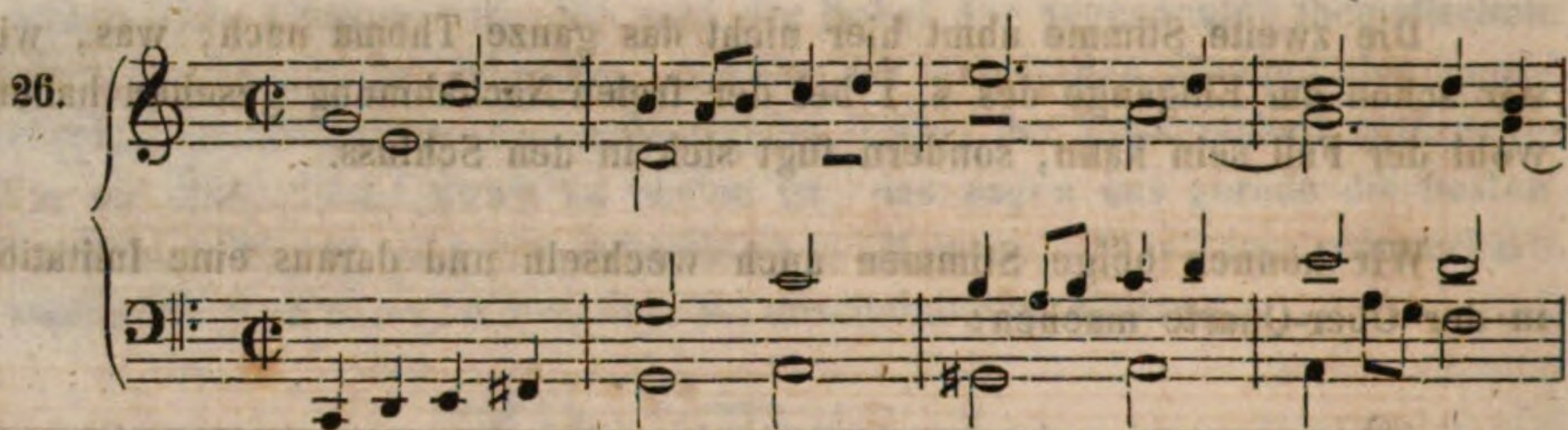
Wir können obige Stimmen auch wechseln und daraus eine Imitation in der Ober-Quarte machen:



Wer in der Kunst der Nachahmung geübt, wird da Gelegenheit zu Nachahmungen finden, wo der Ungeübte sie nicht ahnt. Daher suche der Schüler recht fleissig darnach und probire auf alle mögliche Weise, jedoch verschmähe er es, dieselben auf Kosten der Ungezwungenheit anzuwenden; es muss sich Alles recht wohl und leicht fügen und bewegen. Die Mehrdeutigkeit kommt hier ganz besonders zu Statten, was die folgenden Beispiele zeigen werden, welche wir mit dem Thema Nro. 22 geben wollen, und welche Beweise bieten von den reichen Mitteln, welche die Nachahmungen gewähren. Wir wollen dieselben vierstimmig noch aus dem Grunde geben, weil viele Imitationen nicht gegeben werden könnten, wenn die Harmonie nicht durch begleitende Stimmen ergänzt würde.

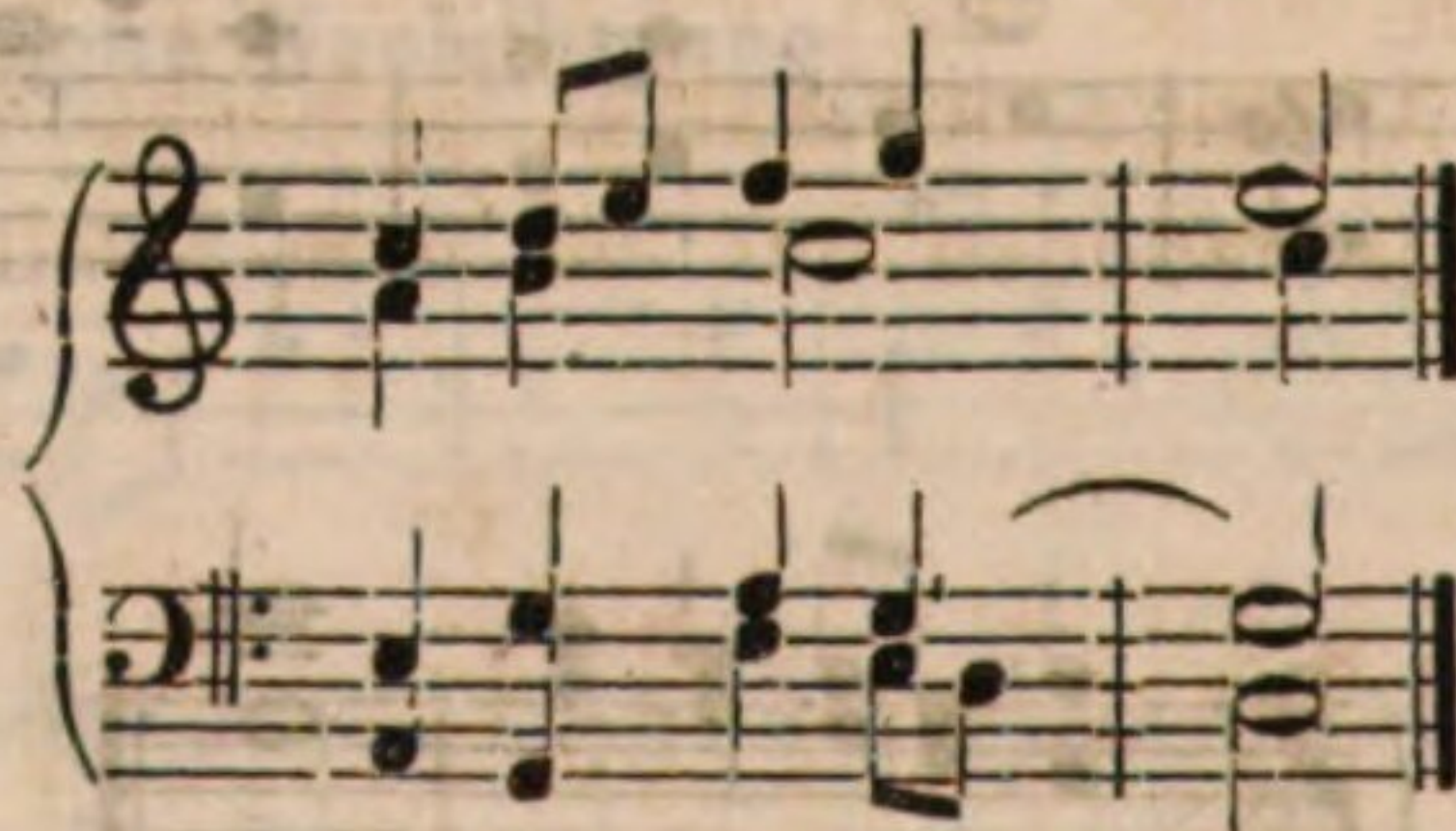
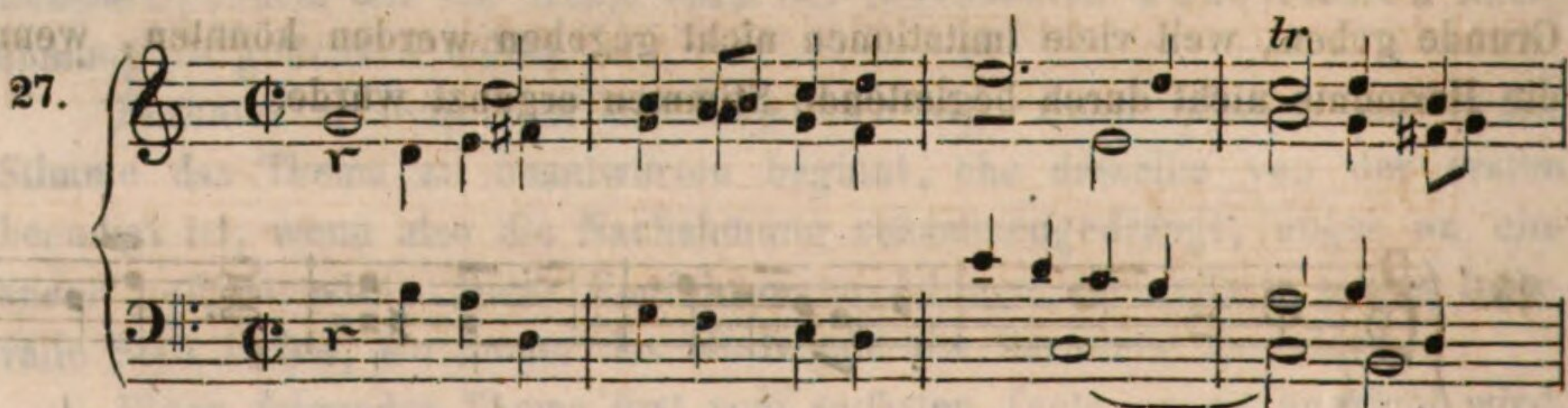


Auch hier ahmt die Oberstimme nicht den ganzen Satz nach, sondern benützt den zweiten Tact desselben zum Schluss.



Hier sehen wir den Tenor die Nachahmung im zweiten Tacte in der Unter-Octave beginnen. Dies wäre nicht ausführbar, wenn nicht die Mehrdeutigkeit in der Harmonie nach A-Moll hingeleitet hätte.

Es kann die nachahmende Stimme auch auf einem andern Tacttheile beginnen, z. B.:



Im dritten Tacte tritt der Alt in der Unter-Terz im Aufstreich die Nachahmung an.

Oft wird nur ein Theil des Motives nachgeahmt, in längeren Tonstücken, z. B. in Quintetten, Trios, Sinfonien und überhaupt da, wo sich die tiefere Kunst geltend machen will. Dies geht dann ebenfalls durch alle Stimmen durch. Man sucht diese Imitationen auf folgende Weise:

28.

Ist dies gefunden, so begleitet man das Ganze drei- oder vierstimmig, indem man jeder Imitation eine Pause vorangehen lässt, um sie mehr hervortreten zu lassen:

29.

Diese Durchführung kann auch mit einem andern Theile des Themas, nicht gerade mit dem Anfange des Satzes gemacht werden; im folgenden Beispiele entstehen alle Imitationen nur aus dem zweiten Tacte:

30.

Durch vierstimmige Harmonie begleitet:

31.

tr

Es gibt auch Nachahmungen in der Gegenbewegung, d. h. die Intervalle, welche im Motive aufwärts gehen, erscheinen in der Nachahmung abwärts, und so umgekehrt; hievon hier ein Paar Beispiele.

32.

In der Gegenbewegung:

33.

Thema.

This musical score is for a piece titled 'Thema.' It is written for four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and a repeat sign at the end of the first staff. The word 'Thema.' is written below the second staff.

Diese Sachen gehören mehr in das Reich der musikalischen Kunststücke.

Kunstwerth hat die Verlängerung des Themas (Augmentation), wenn nämlich der Werth der Noten im Motiv in irgend einer Stimme um das Doppelte gedehnt, die Viertel zur Halben, Halbe zu Ganzen etc. gemacht werden, z. B. folgend im Basse:

34.

Motiv.

Verlängerung.

This musical exercise consists of four staves. The first two staves (treble clef) show a 'Motiv' (melody) and its 'Verlängerung' (prolongation). The third staff (alto clef) and fourth staff (bass clef) provide harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#).

This block shows the continuation of the four-part setting from exercise 34, concluding with final measures on all four staves.

Ein Satz kann auch in der Verkürzung (Diminution) imitirt werden, wenn nämlich die nachahmende Stimme den Werth der Noten vermindert; gewöhnlich geschieht dies durch Verminderung um die Hälfte des Notenwerthes, z. B.:

35.

Nachahm. in der Verkürzung auf der Unter-Quinte.

This exercise demonstrates imitation in diminution. The first staff (treble clef) contains the original motif. The second staff (treble clef) shows the imitation in diminution on the lower fifth. The third staff (alto clef) and fourth staff (bass clef) provide harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one sharp (F#).

Hier folgt eine Nachahmung in der Verkürzung auf der Ober-Sexte in der Oberstimme.

36.

Hier in der dritten Stimme auf der Unter-Octave.

37.

Vierstimmige Nachahmungen von Caldara.

38.

In der Quinte.

In der Octave.

In der Ober-Quinte.

In der Secunde etc.

In der Quarte etc.

39.

In der Quarte.

In der Octave.

In der Quarte.

NB.

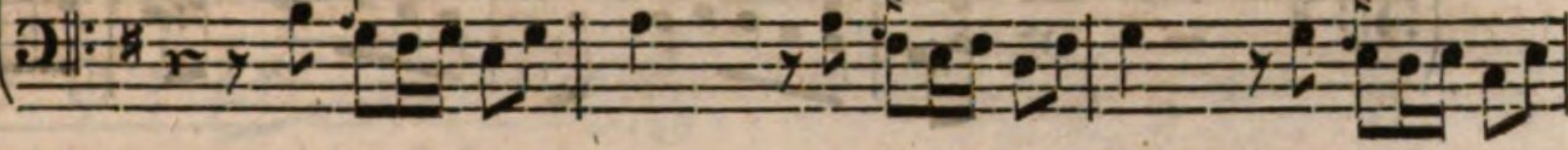
Im letzten Beispiele, vom NB. angefangen, ist eine Nachahmung durch alle vier Stimmen auf einen halben Streich.

Es gibt auch doppelte Nachahmungen, wenn man nämlich zu gleicher Zeit zwei verschiedene Gesangsphrasen der Imitation unterwirft, z. B.:

40. **A** 

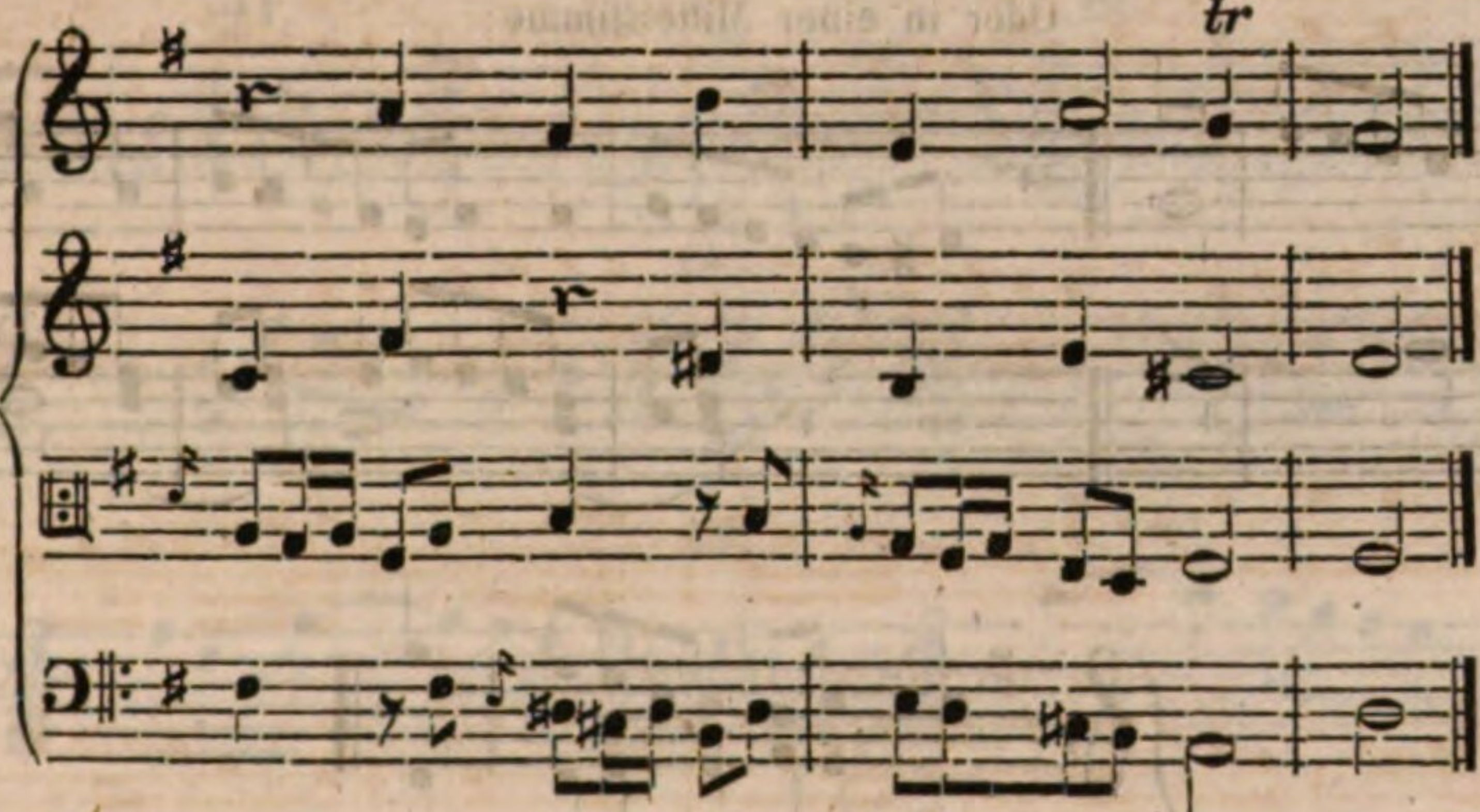
B 

C 

D 

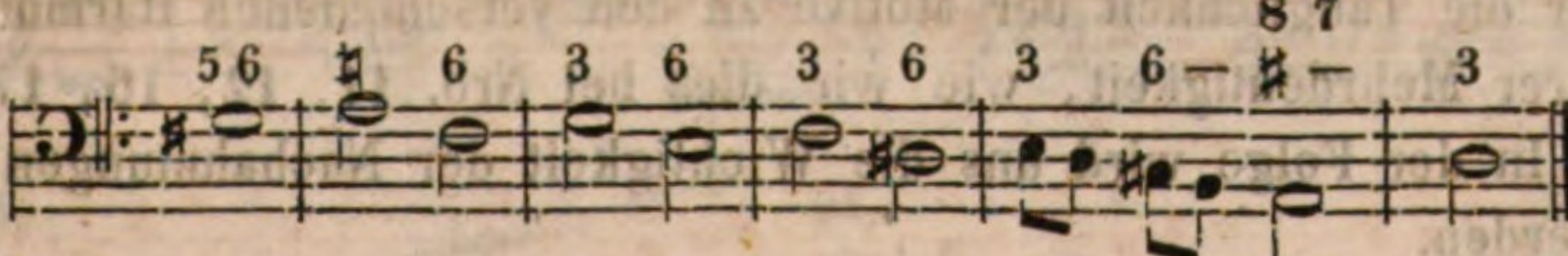
Imitation auf der Unter-Quinte.

Imitation auf der Ober-Quarte.



Dieses ist eine vierfache Fortschreitung, ein eigentlich polyphoner Satz, weil darin jede der vier Stimmen einen eigenen Gang und Gesang verfolgt, keine derselben bloß begleitet oder ausfüllt.

Um eine solche doppelte Nachahmung bearbeiten zu können, muss man vor Allem zwei Motive erfinden, die sich mit einander verbinden lassen. Diese sind im vorigen Beispiele das Motiv der Oberstimme und das des Basses. Wir bemerken dabei, dass sie gangartig verfolgt sind. Die zweite Stimme ahmt die erste, die dritte den Bass nach, und die harmonische Grundlage ist folgende:

41. 

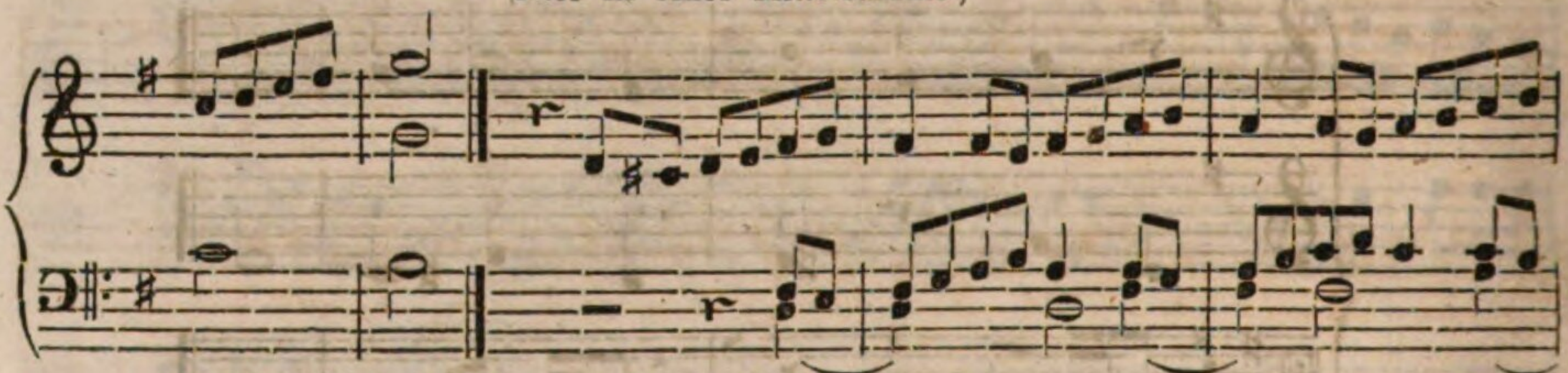
Ein Gesangszug oder ein Theil eines Motives können stets zu einer Nachahmung dienen, man darf bei der Imitation nur die Ordnung der melodischen Fortschreitung verändern. So z. B. wird sich folgende Fortschreitung schwer zu einer Nachahmung eignen, wenn man letztere vom vierten Tacttheile, wo sie beginnen soll, suchen wollte.



Ändert man die Fortschreitung in folgende um, so ist die Nachahmung auf zweifache Art leicht herzustellen, z. B.:



Oder in einer Mittelstimme;



Es folgen nun Motive zur Uebung im Arbeiten von Nachahmungen, welche alle in Satzform gearbeitet werden sollen. Der Compositions-Schüler führe dieselben fleissig nach jeder Seite hin durch, wo möglich in allen Intervallen; mit Engführungen, wo diese anwendbar sind, suche er fleissig nach denselben, und verschaffe sich hierin die möglichste Gewandtheit. Besonders untersuche er die Tauglichkeit der Motive zu den verschiedenen Harmonieen und nach ihrer Mehrdeutigkeit, wie wir dies bei Nro. 11, 12, 16, 17 gethan haben. In der Folge wird uns die Wichtigkeit der Nachahmungen erst recht klar werden.



3. 4.

5. 6. 7. Antwort.

8. 9. 10.

11. 12.

13. 14.

15. 16.

17. 18. 19.

20. 21.

22. 23.

24. 25.

26.

§. 3.

Vorstehende Motive eignen sich ihrem Character nach mehr für ernste Musik, z. B. für kurze Orgel-Vorspiele, da die Lehre der Nachahmung nach dieser Seite hin ganz besonders ihr Feld und ihre Anwendung hat. —

Aber nicht nur blos die Satzform, sondern auch die Perioden-, so wie die zwei- und dreitheilige Form kann zur Ausführung dienen, und wir wollen dies etwa mit dem vorstehenden siebenten Motive zeigen.

Dasselbe mit Perioden-Form:

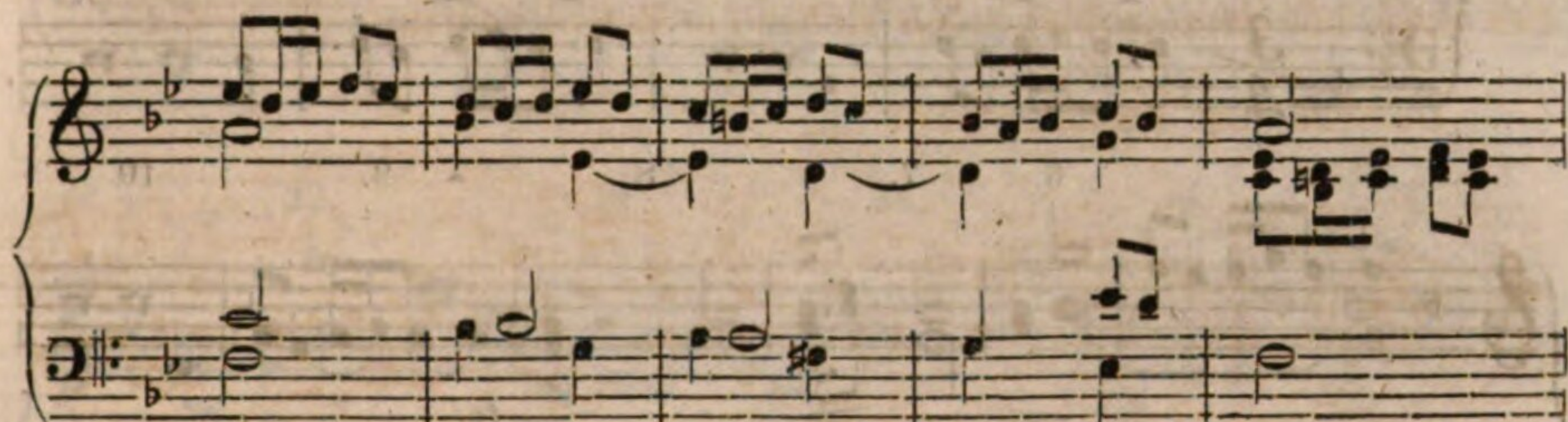
45.

Wir sehen hier eine Periode von zehn Tacten vor uns, deren Vordersatz sechs Tacte zählt; an der Nachahmung betheiligen sich die drei Stimmen, und sie ist darum dreistimmig. Die harmonische Grundlage ist folgende:

46.

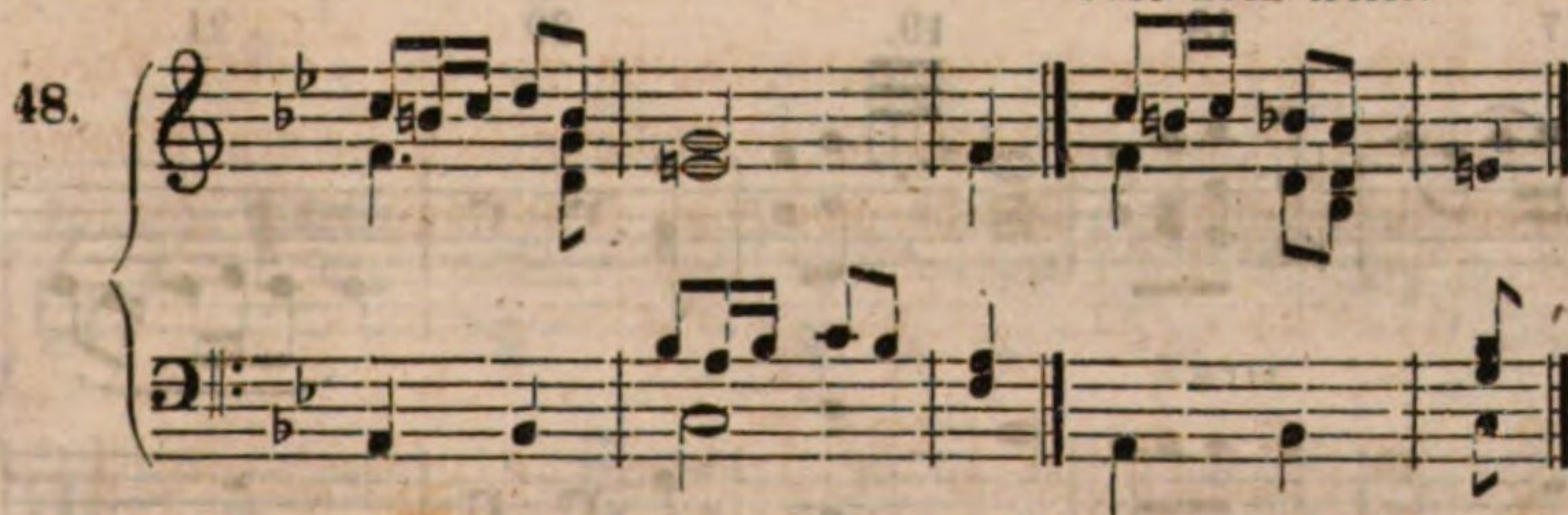
Zweitheilige Form. Hiezu das fünfte Motiv.

47.



Im sechsten Tacte ist das Motiv umgangen, und zwar nur, um nicht zu ermüden; man könnte die Modulation mit demselben auf folgende Art bewerkstelligen.

Oder noch freier.



Am Anfange des zweiten Theiles sehen wir einen Orgelpunct, und darauf folgend das Motiv zu einem Harmoniegang benützt.

Die Ausführung dieses Motives, so wie derjenigen unter Nro. 44 in dreitheiliger Form, kann der Uebung des Studirenden überlassen bleiben. —

§. 4.

Die Nachahmung hat in jeder Kunstform und in jeder Character-Gattung der Tonstücke ihr Feld. Sie ist nicht nur dem gediegenen Orgelspiele un-

entbehrlich und der ernsten Musik angemessen, sondern, wie gesagt, jeder Art von Composition, dies zeigen uns alle unsere Meisterwerke, und wir wollen dies sogleich an einem derselben zeigen, an einem Quartett-Satze von Beethoven.

1. 2. 3. 4.

49. *p.*

5. 6. 7. 8. 9. 10.

fo.

11. 12. 13. 14. 15. 16.

p.

17. 18. 19. 20. 21.

cresc.

22. 23. 24. 25. 26.

sf. *sf.* *sf.*

27. 28. 29. 30. 31.

Measures 27-31 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure 27: Treble has a half note B-flat, bass has a half note F-sharp. Measure 28: Treble has a half note G, bass has a half note G. Measure 29: Treble has a half note A, bass has a half note A. Measure 30: Treble has a half note B, bass has a half note B. Measure 31: Treble has a half note C, bass has a half note C. Dynamics: *sf.* at the start of measure 27, *fo.* at the start of measure 28, *p.* at the start of measure 29, *p.* at the start of measure 30. Trills (*tr.*) are marked above the notes in measures 30 and 31.

32. 33. 34. 35. 36.

Measures 32-36 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure 32: Treble has a half note D, bass has a half note D. Measure 33: Treble has a half note E, bass has a half note E. Measure 34: Treble has a half note F, bass has a half note F. Measure 35: Treble has a half note G, bass has a half note G. Measure 36: Treble has a half note A, bass has a half note A. Trills (*tr.*) are marked above the notes in measures 32 and 34.

37. 38. 39. 40.

Measures 37-40 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure 37: Treble has a half note B, bass has a half note B. Measure 38: Treble has a half note C, bass has a half note C. Measure 39: Treble has a half note D, bass has a half note D. Measure 40: Treble has a half note E, bass has a half note E. Dynamics: *p.* at the start of measure 37.

41. 42. 43. 44.

Measures 41-44 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure 41: Treble has a half note F, bass has a half note F. Measure 42: Treble has a half note G, bass has a half note G. Measure 43: Treble has a half note A, bass has a half note A. Measure 44: Treble has a half note B, bass has a half note B.

45. 46. 47. 48. 49.

Measures 45-49 of a musical score. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure 45: Treble has a half note C, bass has a half note C. Measure 46: Treble has a half note D, bass has a half note D. Measure 47: Treble has a half note E, bass has a half note E. Measure 48: Treble has a half note F, bass has a half note F. Measure 49: Treble has a half note G, bass has a half note G. Dynamics: *cresc.* at the start of measure 45, *sf.* at the start of measure 47, *fo.* at the start of measure 48, *p.* at the start of measure 49. *sf.* is also marked at the start of measure 47 in the bass staff.

50. 51.

50. 51.

52. 53. 54.

52. 53. 54.

cresc.

55. 56. 57. 58.

55. 56. 57. 58.

decresc. *p.*

59. 60. 61. 62. 63.

59. 60. 61. 62. 63.

64. 65. 66. 67. 68.

64. 65. 66. 67. 68.

p.

69. 70. 71. 72.

sf.

Bass.

73. 74. 75. 76. 77.

fz.

78. 79.

sfz.

80. 81. 82.

cresc.

fz.

sfz.

83. 84. 85. 86. 87.

tr

sf.

sf.

88. 89. 90. 91. 92. 93.

p. cresc. fp. sfz.

94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

sf. sfz. sf. sf. sf.

101. 102. 103. 104.

p.

105. 106. 107.

108. 109.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 88 to 109. It is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (sfz). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 88-93) shows a crescendo from piano to fortissimo. The second system (measures 94-100) features fortissimo and fortississimo dynamics. The third system (measures 101-104) includes trills and a piano dynamic. The fourth system (measures 105-109) continues the fortissimo and fortississimo dynamics.



Beethoven hat als Hauptgedanken dieses Satzes die Figur des ersten Tactes gewählt, an welchem sich das Ganze wie an einem Faden fortspinnt; es ist dieser:



Dieses Motiv vervollständigt er im vierzehnten Tacte, und nun folgen die Nachahmungen dieses Themas bis zum dreissigsten Tacte, in welchem zu dem eigensinnig das Motiv festhaltenden Basse die erste Violine einen neuen Gesang hören lässt. Mit dem siebenunddreissigsten Tacte beginnt die Modulation in die Ober-Dominante C. Beethoven macht aber noch einen Umweg, modulirt nach As-Dur beim einundvierzigsten Tacte; hier benützt dann die Viola das erste Motiv. Im neunundvierzigsten Tacte erscheint in der Oberstimme wieder eine neue Figur, welche im fünfzigsten Tacte vom Basse nachgeahmt wird und im vierundfünfzigsten Unisono wiederholt wird. Im siebenundfünfzigsten Tacte ebenfalls eine Figur, welche die Stimmen abwechselnd bis zum zweiundsiebenzigsten Tacte benützen. Auf diese Weise untersuche nun der Studirende weiter, was und wie Alles nachgeahmt ist.

Dieser ganze lange Satz besteht aus einigen Motiven, welche immer und immer wiederkehren, und hiebei war es nothwendig, dass der Meister denselben alle möglichen harmonischen Deutungen gab, um dadurch Mannigfaltigkeit zu erzielen.

Zu weiterem Studium und zur Anregung mögen noch ein Paar Beispiele folgen. Die Nachahmungsstellen und die benützten Motive sind bezeichnet und beziffert.

Aus der Ouverture zu „Don Juan“ von Mozart.*Allegro molto.*

50.

ff. *p.*

fz. *p.*

fp. *fp.* *fp.*

fp.

Three staves of piano introduction. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff ends with a forte (f.) dynamic and the word 'etc.'. The second staff ends with 'etc.'. The third staff ends with a forte (f.) dynamic and the word 'etc.'.

Erster Satz aus einem Quartett von J. Haydn.

Paris. Op. 75.

Allegro.

51.

Violino I. *f.* *p.* *f.* *tr.*

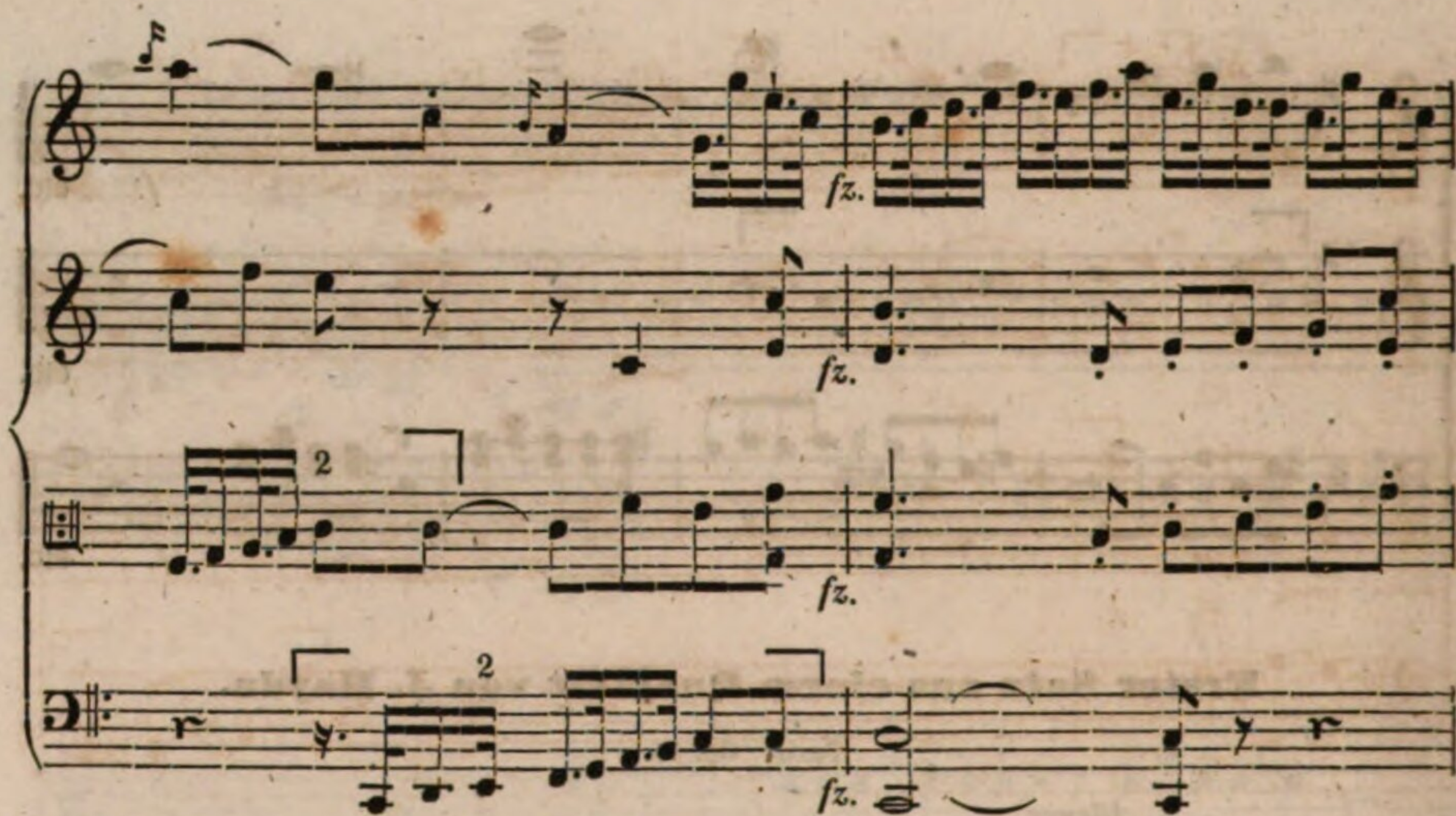
Violino II. *f.* *p.* *f.*

Viola. *f.* *p.* *f.*

Violoncello. *f.* *p.* *f.*

The first system of the quartet score, measures 51-54. It includes staves for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in 2/4 time. Violino I has a trill in measure 54. Dynamics are marked as forte (f.) and piano (p.).

The second system of the quartet score, measures 55-58. It continues the four-part setting. Fingerings are indicated with numbers 1 and 2. The music concludes with a final chord in measure 58.



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The third staff is in alto clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The third staff is in alto clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The third staff is in alto clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The fourth staff is in bass clef and contains a melodic line with a forte (*fz.*) dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a whole rest on the top staff and a half note on the bottom staff. The second measure features a first finger trill (1) on the top staff and a half note on the bottom staff. The third measure contains a third finger trill (3 tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The fourth measure features a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a half note on the top staff and a half note on the bottom staff. The second measure features a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The third measure contains a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The fourth measure features a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first measure contains a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The second measure contains a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The third measure contains a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The fourth measure contains a trill (tr) on the top staff and a half note on the bottom staff. The bottom two staves of the second and third measures are marked with *fz.*

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with sixteenth-note runs, marked with *ff.*, *p.*, and *fz.* dynamics, and includes fingerings 6 and 1. The second staff is also in treble clef and contains a supporting line with *ff.*, *p.*, and *fz.* dynamics. The third staff is in alto clef and contains a line with *ff.*, *fz.*, *p.*, and *fz.* dynamics, including a triplet of eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a line with *ff.* and *f.* dynamics.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with *fz.* and *f.* dynamics. The second staff is in treble clef and contains a line with *fz.* and *f.* dynamics, featuring a triplet of eighth notes. The third staff is in alto clef and contains a line with *fz.* and *f.* dynamics. The bottom staff is in bass clef and contains a line with *p.*, *fz.*, and *f.* dynamics, including a triplet of eighth notes.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with *fz.* and *b* (flat) dynamics. The second staff is in treble clef and contains a line with *fz.* and *b* (flat) dynamics. The third staff is in alto clef and contains a line with *fz.* and *b* (flat) dynamics. The bottom staff is in bass clef and contains a line with *f.* and *b* (flat) dynamics.

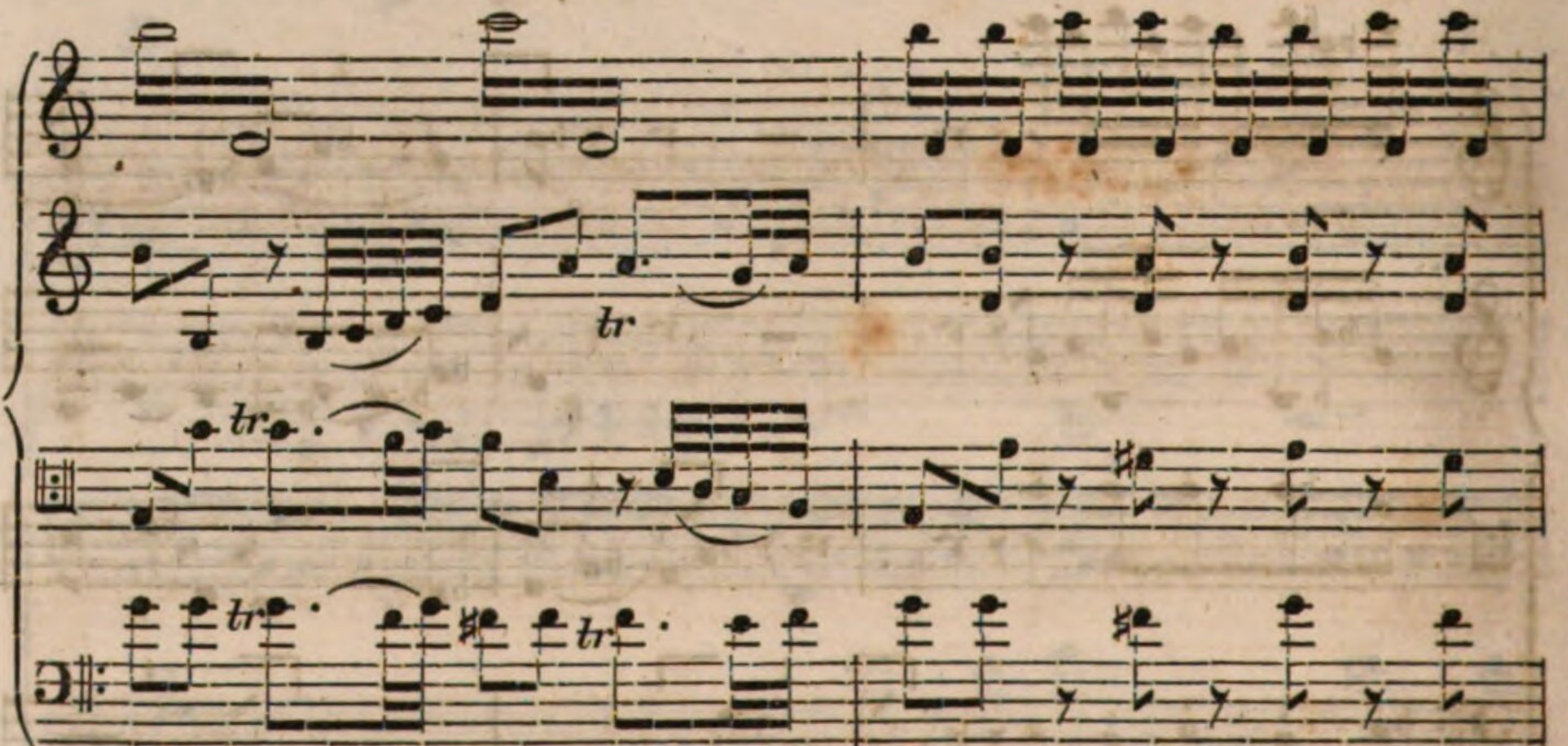
First system of musical notation, measures 1-4. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *ff.* The third staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *ff.* The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *ff.*

Second system of musical notation, measures 5-8. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, marked *p.* The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *p.* The third staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *1*. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *1*.

Third system of musical notation, measures 9-12. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, marked *pp.* The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *pp.* and *fo.* The third staff is an alto clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *pp.* and *f.* The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a series of chords, mostly triads and dyads, marked *pp.*



The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff is in treble clef and contains a series of beamed eighth notes. The third staff is in treble clef and contains a series of beamed eighth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a series of beamed eighth notes.



The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff is in treble clef and contains a series of beamed eighth notes. The third staff is in treble clef and contains a series of beamed eighth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a series of beamed eighth notes.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff is in treble clef and contains a series of beamed eighth notes. The third staff is in treble clef and contains a series of beamed eighth notes. The fourth staff is in bass clef and contains a series of beamed eighth notes. The system concludes with the instruction "Ima volta." and a first ending bracket labeled "1".

II da volta.

The musical score is written for four staves, organized into two systems of two staves each. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The second system also consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamic markings *p.* (piano) and *f.* (forte) are used throughout the piece. Fingering numbers (1, 4) are indicated above certain notes. The piece is marked *II da volta.* at the beginning.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A '4' is written above the first measure of the top staff, indicating a fourth interval or a four-measure phrase. The notation includes many accidentals (sharps and flats) and slurs.

The second system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system features more complex rhythmic patterns, including triplets (indicated by a '3' above the notes) and trills (indicated by 'tr' above the notes). The notation includes many accidentals and slurs.

The third system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. This system includes first endings (indicated by a '1' above the notes) and piano dynamics (indicated by 'p.'). The notation includes many accidentals and slurs. The system concludes with the word 'etc.' at the end of each staff.

Mit einer fortlaufenden freien Stimme:

Beethoven.

52

Erster Satz. frei.

1r Satz. Nachahm.

frei.

frei.

Zweiter Satz.

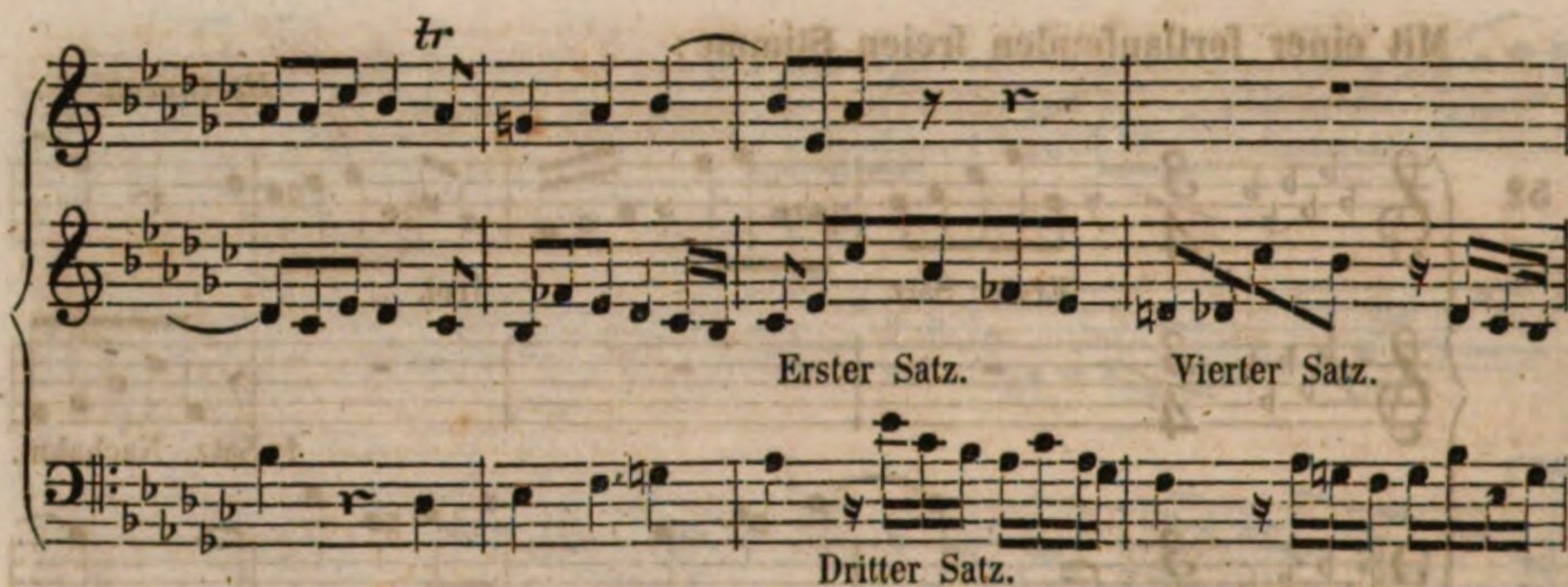
Zweiter Satz.

Erster Satz. frei.

frei.

frei.

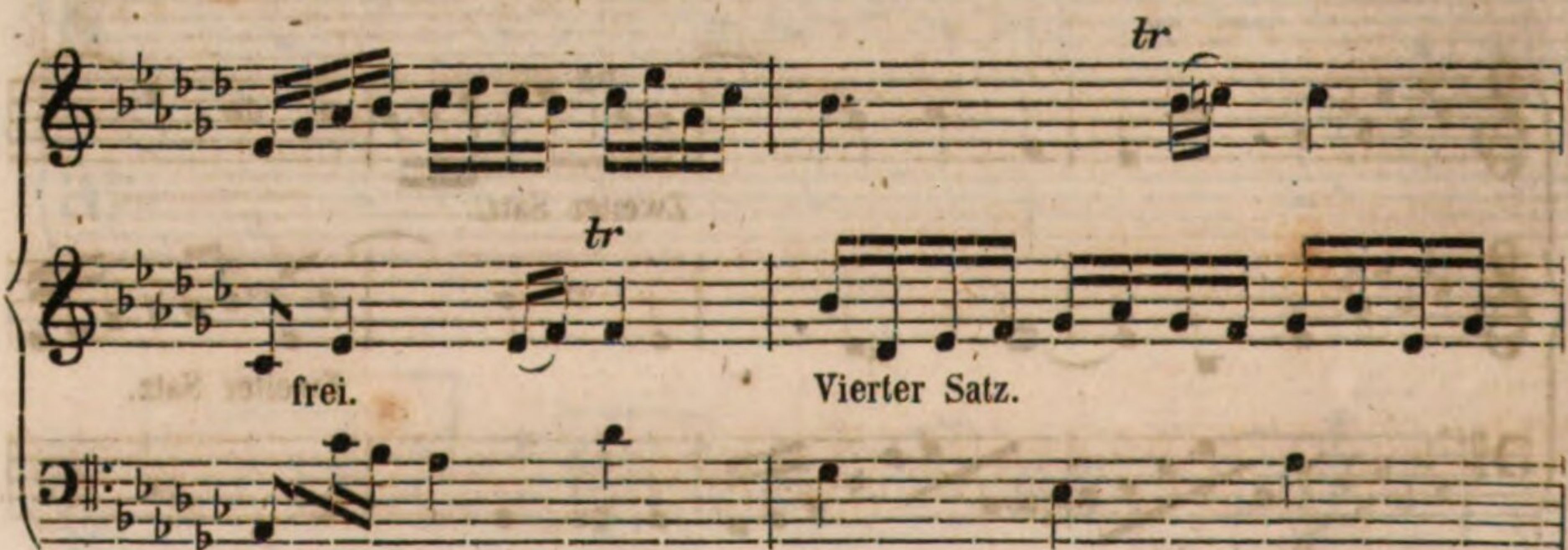
frei.



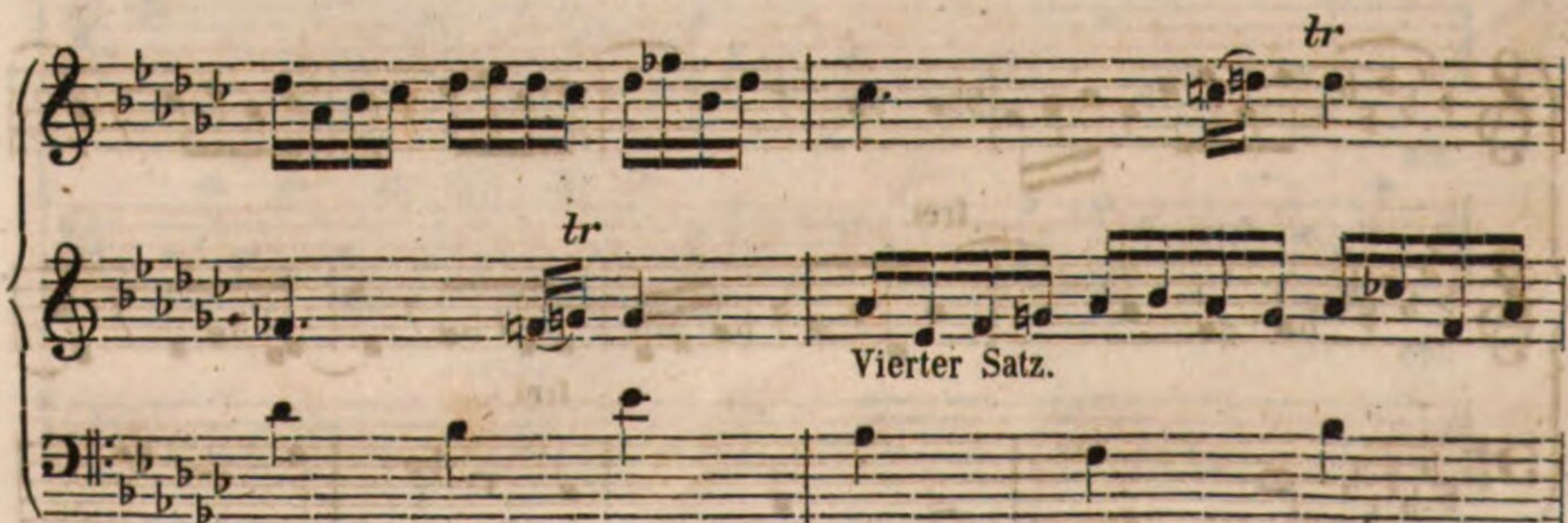
First system of musical notation, featuring three staves. The top staff has a trill (tr) marking. The middle staff is labeled "Erster Satz." and "Vierter Satz." The bottom staff is labeled "Dritter Satz."



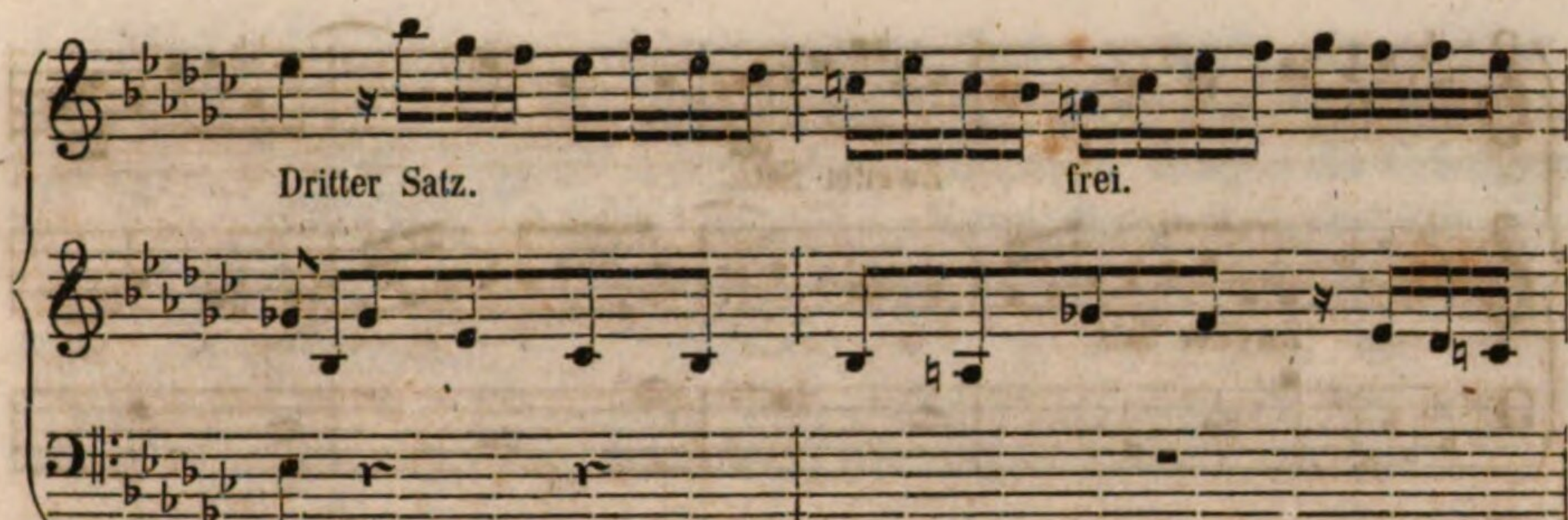
Second system of musical notation, featuring three staves. The top staff is labeled "Erster Satz." and "Vierter Satz." The middle staff is labeled "Dritter Satz."



Third system of musical notation, featuring three staves. The top staff has a trill (tr) marking. The middle staff is labeled "frei." and "Vierter Satz." The bottom staff is labeled "Dritter Satz."



Fourth system of musical notation, featuring three staves. The top staff has a trill (tr) marking. The middle staff is labeled "Vierter Satz." The bottom staff is labeled "Dritter Satz."



First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is also in treble clef with the same key signature, containing a similar melodic line. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a line with rests. The text "Dritter Satz." is written below the first staff, and "frei." is written below the second staff.

Dritter Satz. frei.



Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats, starting with a trill (tr) on a whole note. The middle staff is in treble clef with the same key signature, containing a melodic line. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line. The text "Dritter Satz." is written below the middle staff, and "Erster Satz." is written below the bottom staff.

tr
Dritter Satz.
Erster Satz.



Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats, containing a melodic line. The middle staff is in treble clef with the same key signature, containing a line with rests. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line. The text "Erster Satz." is written below the top staff, "frei." is written below the middle staff, and "Erster Satz." is written below the bottom staff.

Erster Satz. frei.
frei. Erster Satz.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats, containing a melodic line. The middle staff is in treble clef with the same key signature, containing a melodic line. The bottom staff is in bass clef with the same key signature, containing a melodic line. The text "frei." is written below the middle staff.

frei.

Zweiter Satz.

Zweiter Satz.

Erster Satz.

Erster Satz.

Dritter Satz.

Dritter Satz.

frei.

frei.

Vierter Satz.

frei.

Vierter Satz.

frei.

Dritter Satz.

tr

Dieses Beispiel wird vom neunzehnten Tacte an mehr als eine gewöhnliche Nachahmung, was wir in der Folge sehen werden. Mit den Uebungen der Imitation in den verschiedenen Intervallen hängen die Uebungen der Harmonielehre, in welchen wir den Cantus firmus in jede der vier Stimmen verlegten, enge zusammen. Dieselben sind im Grunde nichts anderes, als Nachahmungen im Einklange oder in der Octave, und unterscheiden sich blos in ihrer practischen Anwendung, oder in der Art und Weise, wie man sich einer Behandlung des Cantus firmus bedient.

Aus einer achtstimmigen Motette von Joh. Seb. Bach.

Der 149. Psalm.

Allegro moderato.

53.
Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Erster Chor.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Zweiter Chor.

get dem Herrn ein neu - es Lied,
get dem Herrn ein neu - es Lied,
get dem Herrn ein neu - es Lied,
Herrn ein neu - es Lied, sin - get
get dem Herrn ein neu - es
get dem Herrn ein neu - es
get dem Herrn ein neu - es
get, sin - get dem Herrn, sin -

sin - get, sin - get, sin - get, sin -

sin - get, sin - get, sin - get, sin - get,

sin - get, sin - get, sin - get, sin - get,

Lied, sin -

Lied, sin -

Lied, sin -

sin - get, sin - get, sin - get, sin -

sin - get, sin - get, sin - get, sin -

sin - get, sin - get, sin - get, sin -

get dem

get dem

get dem

get dem

get dem, — sin - get dem Herrn ein neu - es
 get dem, — sin - get dem Herrn ein neu - es
 sin - get dem, — sin - get dem Herrn ein neu - es
 get dem, — sin - get dem Herrn ein neu - es
 Herrn ein neu - es Lied, sin - get dem Herrn,
 Herrn ein neu - es Lied, sin - get dem Herrn,
 Herrn ein neu - es Lied, sin - get dem Herrn,
 Herrn ein neu - es Lied, sin - get dem Herrn,

Lied, ein neu - es Lied, die Ge - mei - ne der
 Lied, ein neu - es Lied, die Ge - mei - ne der
 Lied, ein neu - es Lied, die Ge - mei - ne der
 Lied, ein neu - es Lied, die Ge - mei - ne der
 sin - get dem Herrn ein neu - es Lied,
 sin - get dem Herrn ein neu - es Lied,
 sin - get dem Herrn ein neu - es Lied,
 sin - get dem Herrn ein neu - es Lied,

Hei - li - gen sol - len ihn lo -

Hei - li - gen sol - len ihn lo -

Hei - li - gen sollen ihn lo -

Hei - li - gen sollen ihn lo - ben, ihn lo -

ben, ihn lo - ben.

ben, ihn lo - ben.

ben, sollen ihn lo - ben.

ben, sollen ihn lo - ben.

die Ge - mei - ne der Hei - li - gen sol -

die Ge - mei - ne der Hei -

die Ge - mei - ne der Hei -

die Ge - mei - ne der Hei - li - gen

len ihn lo - ben, sollen ihn

li-gen sol - len ihn lo - ben, sollen ihn

li - gen sol - len ihn lo - ben, sollen ihn

sollen ihn lo - ben, sollen ihn

Die Ge - mei - ne der Hei-ligen sol - len ihn

Die Ge - mei - ne der Hei -

Die Ge - mei - ne der Hei - li-gen sol - len ihn lo -

lo - ben.

lo - ben.

lo - ben.

lo - ben.

lo - ben, sol-
li - gen sollen ihn lo -
Hei - li - gen sollen ihn lo -
ben, sol-

len ihn lo - ben.
ben, ihn lo - ben.
ben, ihn lo - ben.
len ihn lo - ben.
Die Ge - mei - ne der Hei - li - gen sol - len ihn lo -
Die Ge - mei - ne der Hei - li - gen sol - len ihn
Die Ge - mei - ne der Hei - li - gen
Die Ge - mei - ne der Hei - li - gen sol - len ihn

lo -

lo -

sol - len ihn lo -

lo -

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra -

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra -

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra -

Is - ra - el freu - e sich, Is - ra -

ben. Is - ra - el freu - e

ben. Is - ra - el, Is - ra -

ben. Is - ra - el, Is - ra -

ben. Is - ra - el freu - e

el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich des,
 el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich des,
 el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich des,
 el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich des,
 sich, Is - ra - el freu - e sich, freu - e sich des,
 el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich des,
 el freu - e sich, Is - ra - el freu - e sich des,
 sich, Is - ra - el freu - e sich, freu - e sich des,
 des, der ihn ge - macht hat, freu -
 des, der ihn ge - macht hat, freu -
 des, der ihn ge - macht hat, freu -
 des, der ihn ge - macht hat, freu -
 des, der ihn ge - macht hat, Is - ra - el,
 des, der ihn ge - macht hat, Is - ra - el,
 des, der ihn ge - macht hat, Is - ra - el,
 des, der ihn ge - macht hat, Is - ra - el,

e sich, freu - e sich, Is - ra-el freu - e sich des, der
 e sich, freu - e sich, Is - ra-el freu - e sich des, der
 e sich, freu - e sich, Is - ra-el freu - e sich des, der
 e sich, freu - e sich, Is - ra-el freu - e sich des, der
 Is - ra-el freu - e sich des, der
 Is - ra-el freu - e sich des, der
 Is - ra-el freu - e sich des, der
 Is - ra-el freu - e sich des, der

ihn ge - macht - hat. Die Kinder Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber ih - rem
 ihn ge-macht hat.
 ihn ge-macht hat.
 ihn ge-macht hat.
 ihn ge-macht hat, sin - get, sin - get, sin - get,
 ihn ge-macht hat, sin - get, sin - get, sin -
 ihn ge-macht hat, sin - get, sin - get, sin - get,
 ihn ge-macht hat, sin - get, sin - get, sin - get,

Kö - ni - ge, sie sollen lo - ben sei - nen Na - men im Rei -

sin - get dem Herrn ein neu - es Lied, ein neu - es

get dem Herrn ein neues Lied, ein neues

sin - get dem Herrn ein neues Lied, ein neues

sin - get dem Herrn ein neu - es

Die Kin - der Zi - on se'n fröh - lich ü - ber ih - rem

Lied, sin - get, sin - get, sin -

Lied, sin - get, sin - get, sin - get,

Lied, sin - get, sin - get, sin - get,

Lied, sin - get, sin - get, sin - get,

Kō - ni - ge, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im
 get dem Herrn ein neu - es
 sin - get dem Herrn ein neu - es Lied, ein neu - es
 sin - get dem Herrn ein neu - es
 gen, mit
 Rei - Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -
 Lied, ein neu - es Lied, sin - get
 ein neu - es, ein neu - es Lied, sin - get
 Lied, sin - get ein neu - es Lied, sin - get
 es Lied, sin - get

Pau - ken und mit Har - fen sol - len
 lich ü - ber ih - rem Kö - ni - ge, sie sollen lo - ben sei - nen
 sin - get, sin - get dem
 sin - get dem Herrn
 sin - get, sin - get dem Herrn
 sin - get, sin - get dem Herrn ein neu -
 sie ihn lo - ben, sin - get,
 Na - men im Rei - gen mit
 Die Kin - der
 Herrn ein neu - es Lied, ein neues Lied, sin - get,
 ein neu - es Lied, ein neues Lied, sin - get,
 ein neu - es Lied, ein neues Lied, sin - get,
 es Lied, ein neu - es Lied, Die Kin - der

sin - get, sin - get dem Herrn ein neu - es

Pau - ken und mit Har -

Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber ih - rem Kö - ni - ge, sie sol - len

sin - get, sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es

sin - get, sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es

sin - get, sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es

Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber ih - rem Kö - ni - ge, sie sol - len

Lied, ein neu - es Lied, ein neu -

fen sol - len sie ihn lo - ben,

gen.

lo - ben sei - nen Na - men im Rei -

Lied, sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es Lied, ein neu - es

Lied, sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es Lied, ein neu - es

Lied, sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es Lied, ein neu - es

lo - ben sei - nen Na - men im Rei -

es Lied, sin - get, sin - get,

sin - get, sin - get, sin - get,

Die Kinder Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber ih - rem

gen, sie sol - len

Lied, sin - get, sin - get, sin - get,

Lied, sin - get, sin - get, sin -

Lied. Die Kinder Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber ih - rem

gen, sie sol - len

sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es Lied, sin -

sin - get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es Lied,

Kö - ni - ge, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im

lo - ben sei - nen Na - men im Rei -

sin - get dem Herrn ein neu - es

get dem Herrn ein neu - es

Kö - ni - ge, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im

lo - ben sei - nen Na - men im Rei -

get dem Herrn ein neu -
 sin - get dem
 Rei -
 Lied, sin-get dem Herrn ein neu - es Lied, ein neues
 Lied, sin-get dem Herrn ein neu - es, ein neu - es Lied, ein neues
 Rei -

es Lied, ein neu-es Lied, sin - get, sin - get,
 Herrn ein neues Lied. Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -
 gen, mit Pau -
 Lied, sin - get, sin - get,
 Lied, ein neues Lied. Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -
 gen mit Pau -

sin - get dem Herrn
lich ü - ber ih - rem Köni - ge, sie sollen lo - ben sei - nen
fen und mit Har - fen sol - len
sin - get, sin - get dem Herrn ein neu -
lich ü - ber ih - rem Köni - ge, sie sollen lo - ben sei - nen
ken und mit Har - fen sol - len
ein neu - es Lied.
Na - men im Rei -
gen, mit Pau - ken und Har -
sie ihm spie - len, sin - get dem Herrn ein
es, ein neues Lied.
Na - men im Rei -
ken, mit Pau - ken und Har -
sie ihn spie - len, sin - get dem Herrn ein

Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -

fen sollen sie ihm spie - len, mit Pau -

neu - es, ein neu - es Lied, sin - get dem Herrn, sin - get dem Herrn ein

Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -

fen sollen sie ihm spie - len, mit Pau -

neu - es, ein neu - es Lied, sin - get dem Herrn ein neu - es

lich ü - ber ih - rem Kō - ni - ge, sie sollen lo - ben sei - nen

ken und mit Har - fen sol - len

neu - es, ein neu - es Lied, die Kin - der Zi - on sei'n fröh - lich

lich ü - ber ih - rem Kō - ni - ge, sie sollen lo - ben sei - nen

ken und mit Har - fen sol - len

Lied, die Kin - der Zi - on sei'n fröh - lich ü - ber

Na - men im Rei - gen, sin - get, sin - get,
 sie ihm spie - len, sin - get, sin - get,
 ü - ber ih - rem Kö - ni - ge, sin - get, sin - get,
 Na - men im Rei - gen, sin - get, sin - get, sie sollen
 sie ihm spie - len, sin - get, sin - get,
 ih - rem Kö - ni - ge, sin - get, sin - get,
 sei - nen Na - men im Rei - dem Herrn ein neu - es Lied, sie sol - len lo - ben
 dem Herrn ein neu - es Lied, sin - get, sin - get,
 gen, sin - get, sin - get,
 lo - ben sei - nen Na - men im Rei - sin - get, sin - get, sin - get, sie sollen
 sin - get, sin - get, sin - get,

dem Herrn ein neu - es Lied, sin - get, sin - get

gen, sin - get, sin - get

sei - nen Na - men im Rei -

dem Herrn ein neu - es Lied, sin - get, sin - get

sin - get, sin - get, sin - get

gen, sin - get, sin - get

lo - ben sei - nen Na - men im Rei -

sin - get, sin - get, sin - get

dem Herrn ein neu - es Lied, sie sol - len lo - ben sei - nen Na -

dem Herrn ein neu - es Lied, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im

gen, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im

dem Herrn ein neu - es Lied. Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -

sin - get, sie sol - len lo - ben sei - nen

sin - get, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im

gen, sie sol - len lo - ben sei - nen Na - men im

sin - get. Die Kin - der Zi - on sei'n fröh -

men im Rei -

Rei -

lich ü - ber ih - rem Kō - ni - ge, sie sol - len lo - ben sei - nen

Na -

Rei -

Rei -

lich ü - ber ih - rem Kō - ni - ge, sie sol - len lo - ben sei - nen

Na - men im Rei -

Na - men im Rei -

gen, mit Pau - ken und Harfen

gen, mit Pau - ken und Harfen

gen, mit Pau - ken und Harfen

gen, mit Pau - ken und Harfen

men, mit Pauken und

gen, mit Pauken und

gen, mit Pauken und

gen, mit Pau -

mit Pauken und Har-fen sol - len sie ihm spie - len.

mit Pauken und Harfen sol - len sie ihm spie - len.

mit Pauken und Harfen sol - len sie ihm spie - len.

ken und Harfen sol - len sie ihm spie - len.

Harfen, mit Pauken und Har-fen sol - len sie ihm spie - len.

Harfen, mit Pauken und Harfen sol - len sie ihm spie - len.

Harfen, mit Pauken und Harfen sol - len sie ihm spie - len.

ken und Harfen sol - len sie ihm spie - len.

Wie schon bemerkt wurde, ist die Gewandtheit im Bilden der Nachahmungen ein unerlässlicher Gegenstand für den Kunstjünger, und ist hierin die sorgfältigste und umfassendste Uebung nicht zu übersehen.

Es versteht sich, dass sich dieselbe mit einem und demselben Motive auf alle Intervallen erstrecken muss; nur selten wird es sich finden, dass hiezu nicht alle Intervallen tauglich sind, wir haben ja gesehen, wie in der freien Nachahmung oft durch Veränderung eines einzigen Tones, durch Wendungen in der Harmonie geholfen werden kann. Es ist gar schön, wenn ein so höchst einfacher und anspruchsloser Gedanke, wie folgender in Mozarts Sonate, Op. 15.

Allegretto.

54.

in der Folge im Kleide gewiegter Kunst und Geschicklichkeit auftritt, wie hier:

55.



Nebenbei sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass dies Nachahmungen in der Engführung sind und vom achten Tacte an ein Orgelpunct eintritt.

§. 5.

§ 4 dieser Abtheilung hat uns erweiterte Perioden und die verschiedenen Mittel der Erweiterungen vorgeführt, und wir werden im Verlaufe dieses § noch einmal auf die Erweiterungen zurückkommen.

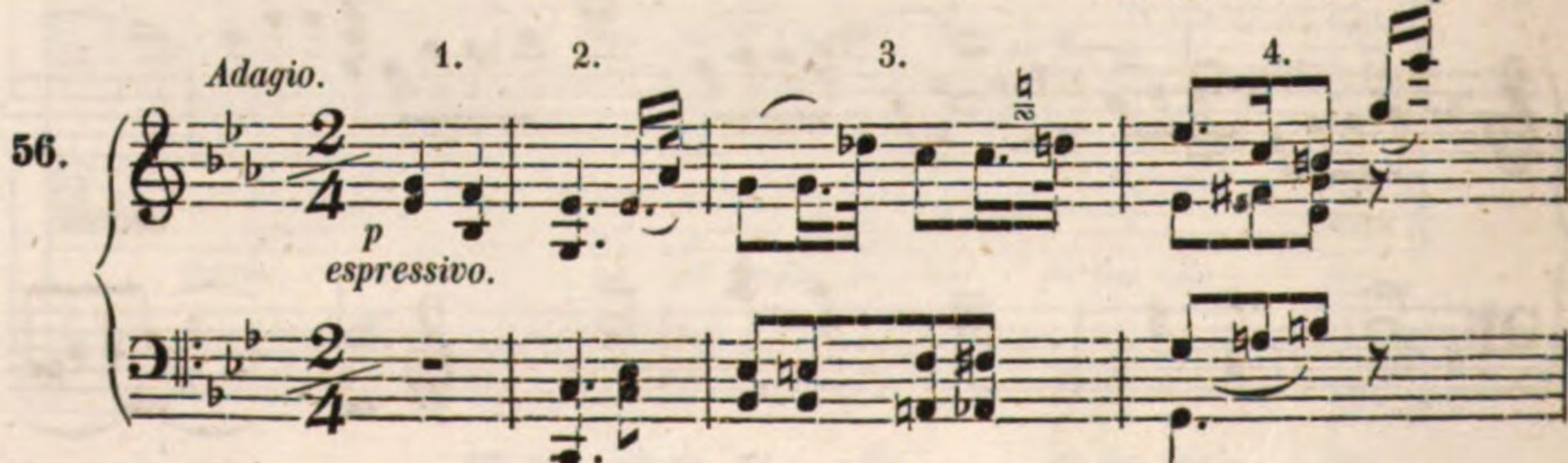
Es kommt sehr häufig auch

eine Verengerung der Periode

vor.

Wenn sich z. B. an eine einfache achttactige Periode eine darauffolgende andere anschliesst, so geschieht es häufig, dass der achte Tact der ersten Periode von der folgenden verdrängt wird, oder dass der achte Tact der ersten Periode sogleich der erste Tact der nächsten Periode wird. Dadurch besteht die erste Periode in nur sieben Tacten, und es erklärt sich hieraus die ungerade Zahl in zwei Perioden. Wir wollen dies sogleich an Beispielen vorführen:

Beethoven. Son. Op. 81.



5. 6. 7. 8.

cresc. fo.

etc.

Hier beginnt im achten Tacte der ersten Periode schon die zweite Periode. Das Gefühl rechtfertigt diese scheinbare Unebenheit sehr gerne, denn der Ersatz für dieselbe wäre nur eine gewisse Mattigkeit, die dadurch entstünde, dass man den achten Tact der ersten Periode aushielte und beim neunten die zweite Periode begänne, und dadurch die erste allerdings vollzählig würde, z. B.:

57. 7. 8. 1. 2.

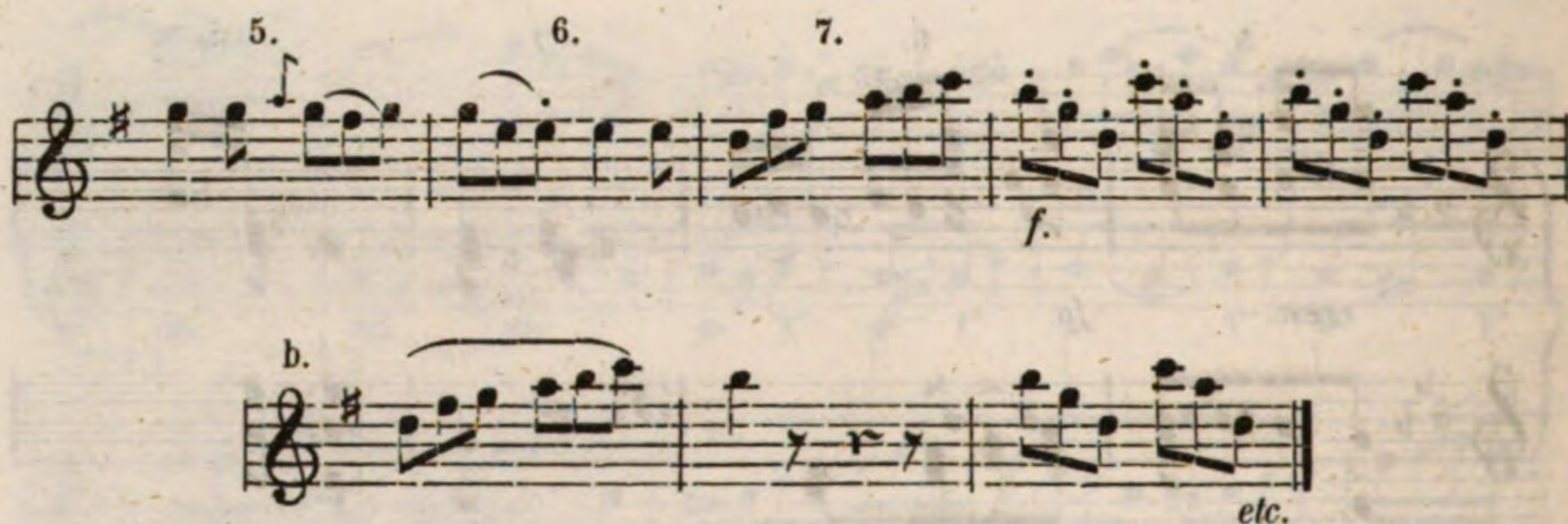
etc.

In lebhafteren Tonstücken, in welchen eine frischere Folge der Perioden dem Character mehr zusagt, wäre ein plötzlicher Ruhepunkt und ein ängstliches Abzählen in achttactige Perioden u. dgl. noch störender, z. B.:

58. a. Presto. 1. 2. 3. 4.

dol.

Jos. Haydn.



Das Gefühl sagt uns, dass die rasche Folge in a dem regen Leben des Stückes besser zusagt, als wenn, wie bei b, dem Flusse auf einmal Einhalt gethan wird. —

Dergleichen Verengerungen der Perioden kommen, wie schon bemerkt wurde, sehr häufig vor, und es haben dieselben einen sehr guten Grund, wie uns dies besonders das letzte Beispiel zeigt.

Wir haben noch Einiges nachzuholen in Beziehung auf

Erweiterung der Perioden.

Wir haben früher die Periode erweitert durch Wiederholung des Schlusses; die Erweiterung einer Periode kann aber durch Wiederholung oder durch das Beifügen schon vorhandener Motive bewerkstelligt werden, z. B.:

Beethoven. Son. Op. 7.

9. 10. 11. 12. 13.

cresc.

14.

pp

Hier haben wir eine zu 14 Tacten erweiterte Periode. Die folgende, mit kurzer Einleitung zum Vorder- und Nachsatze, zählt mit dieser 20 Tacte:

Largo. *Allegro.* *Beethoven.*

60.

Ped.

pp.

s f.

p.

pp.

p.

p.

p.

p.

Adagio. *Largo.* *Allegro.*

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a forte (*f*) dynamic marking. The second system has a piano (*p*) dynamic marking. The third system has a piano (*p*) dynamic marking. The music is in a 3/4 time signature and features a variety of note values and rests.

Wir sehen hier den Nachsatz erweitert und es kann nicht entgehen, wie Beethoven sein Motiv umgewandelt und benützt hat. Es ist dies ein Beispiel von Satzerweiterung sehr ausgedehnter Art, und die Erweiterung eine innere, motivtreue. Dergleichen Satzerweiterungen werden wir später öfter begegnen, und wir wenden uns nun, um wieder selbst etwas bilden zu können, an

§. 6. die Variation,

und zwar deshalb zuerst an sie, weil uns die Elemente derselben, ihrem innern Wesen und der Form nach am Geläufigsten zur Hand sein werden.

Unter Variation versteht man die Veränderung eines Thema's. Solche Veränderungen werden häufig in Tonstücken angewendet, besonders bei Wiederholungen, wie uns dies die Sonaten, Sinfonien unserer Meister, besonders Beethoven, zeigen.

Wir haben es nun aber mit der Variation, als Kunstform, zu thun; d. h. sie tritt als ein eigenes, selbstständiges Ganze auf. In diesem Sinne werden über ein Thema mehrere Variationen geschrieben, das Thema wird öfters variirt.

Bei der Wahl des Thema's sind in mehrfacher Beziehung Rücksichten nöthig. Dasselbe kann selbsterfunden sein, oder es kann irgend ein an-

sprechender, schon vorhandener Satz hiezu gewählt werden. Jedenfalls aber ist in Hinsicht seines innern Gehaltes darauf zu sehen, dass es Interesse genug in sich trägt, um bei öfterm Anhören nicht am Ende langweilig zu werden. Dem Kunstjünger, dessen Aufgabe es überhaupt ist, selbst zu schaffen, möchte hier zu rathen sein, dass er sich seine Themata selbst erfinde.

Hiezu mögen ihm folgende Andeutungen dienlich sein.

1) Vor allen Dingen wird ein recht einfaches Motiv am leichtesten variirt.

2) Ist die angenehmste und am meisten gebrauchte Form die zweitheilige, wie wir deren unter den Nummern 45, 40 dieser Abtheilung gesehen haben mit den verschiedenen Modulationen des ersten Theiles. Es sei hiezu bemerkt, dass dies nicht ausschliesslich die einzige Form sein kann. Dem fleissigen, beobachtenden Schüler werden sich, besonders in Werken unserer Meister, welche derartige Compositionen etwa z. B. in ihren Sonaten etc. gegeben haben, ebenso gut in anderen Formen aufdrängen. Jedenfalls aber wird ihm die zweitheilige Form, besonders anfänglich, die leichtere sein, obgleich auch hierin als Uebung die Benützung anderer Formen und Modulationen anzurathen ist.

Da nun Variationen für jedes Instrument geschrieben werden können, so ist im Allgemeinen zu merken, dass hiebei der Character und die Technik desjenigen Instrumentes, für welches sie geschrieben werden, wohl ins Auge zu fassen ist. Dieses Studium ist sehr wichtig, und darin liegt die gute Wirkung wenigstens zur Hälfte. Uns aber liegt das Clavier am nächsten und vortheilhaftesten, weil es uns auch gleichzeitig die nöthige Harmonie gewährt; daher werden wir einige tüchtige Beispiele als Anregung und zur Anschauung geben.

Die Kunstmittel zur Variation sind die Arten der Figuration, welche wir aus der ersten Abtheilung her kennen. Wir sind dort so zu sagen knechtisch unsern Motiven treu geblieben; dies war Zweck der Schule. Allein diese Treue darf uns nie verlassen, und wir werden an allen unsern Beispielen sehen, dass ein Abgehen von dem Motive nur dazu dienen konnte, das Interesse zu heben, und dass wir dennoch wieder zu demselben zurückkehren.

Wir haben uns bei der Figuration überzeugt, dass dieselbe in's Unendliche geht; daher bleiben auch dieselben zahllosen Wege der Variation offen. Ebenso haben wir bei unsern Umbildungen in rhythmischer wie in tonischer Beziehung die grösste Mannigfaltigkeit erzielt. Dies Alles fällt in das Reich der Variation, da es schon an sich eine Veränderung, also Variation ist. Es wird für den Schüler von Nutzen sein, wenn er recht klein anfängt bei den Uebungen im Variiren, wenn er sein Thema anfangs recht an sich hält, nach und nach seine Figuration erweitert und diese Uebungen aber recht sehr vervielfältigt, d. h. in einer Menge Variationen über dasselbe Thema seine Kraft übt.

Es mögen nun einige Meister uns belehren, wie man in mannigfaltiger Einheit das Interesse an der Variation erwecken und erhalten kann.

Thema.

Mozart.

Andante grazioso.

61.

The musical score is for a piano piece, numbered 61. It is in G major (one sharp) and 6/8 time. The piece is marked 'Andante grazioso'. The melody is simple and repetitive, consisting of eighth and sixteenth notes. The accompaniment is a steady eighth-note pattern. The piece is marked with dynamics: 'sf.' (sforzando) at the beginning of the second system, and 'sf.', 'p.' (piano), and 'fo.' (fortissimo) in the third system. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Mozart hat hier ein Thema gewählt, welches seinen ersten Theil in die Tonica schliesst, also nicht modulirt. Im zweiten Theile desselben kommt ebenfalls keine Modulation, nur im vierten Tacte eine Halb-Cadenz.

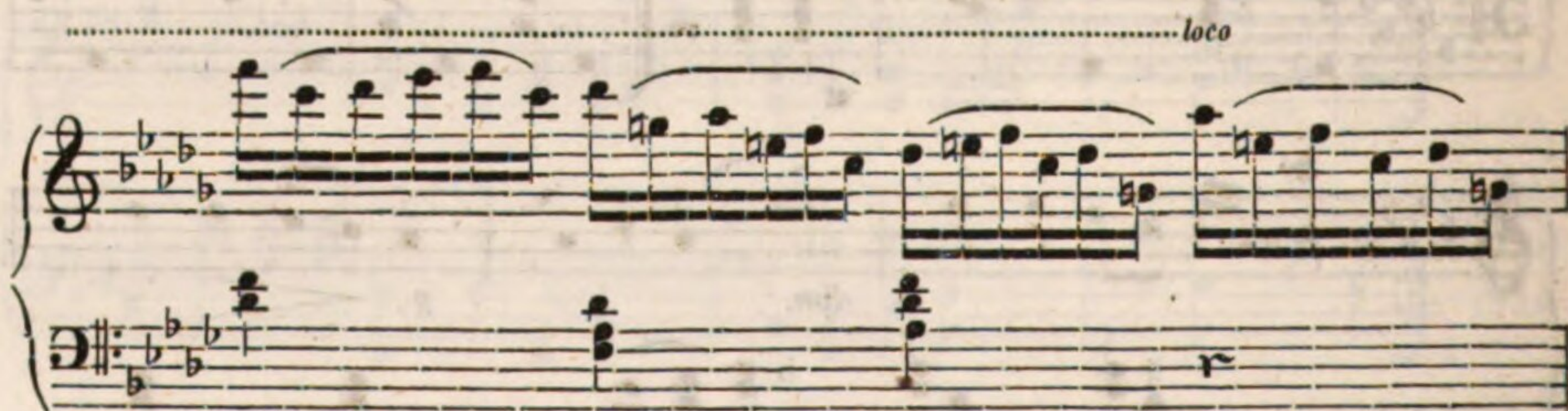
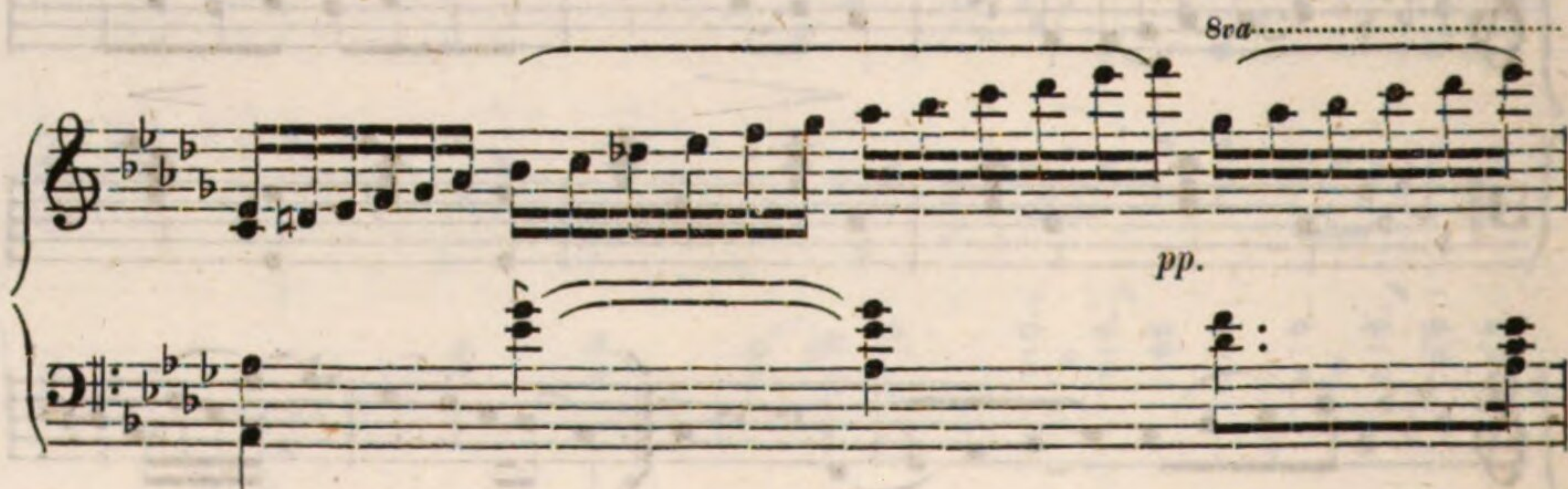
Ein in modulatorischer Beziehung so einförmiges Thema zu variiren, ohne bei so oftmaliger Wiederholung monoton und lästig zu werden, bedarf eines ausgleichenden Gegengewichtes, und dies fand Mozart darin, dass er in seiner Figuration wechselte, also nicht schulmässig bei dem einmal gewählten Motive blieb und dasselbe streng verfolgte, wenn er nach wohl-

thuender Abwechslung auch auf dasselbe wieder zurückkam. Die sechste Variation gibt uns der Meister im $\frac{4}{4}$ Tacte.

Es muss als sich von selbst verstehend angenommen werden, dass derjenige, welcher sich dem Studium der Composition widmet, im Besitze der Mozart'schen, Beethoven'schen, Haydn'schen etc. Sonaten ist, und er suche nach dieser Seite hin nach den Mitteln, welche sich diese Meister dienstbar machten.

Hier folgen zwei Variationen nebst Thema aus einer Fantasie von Thalberg, in welchen der Technik des Instrumentes mehr gedacht ist, als in den vorerwähnten Variationen.

62. *Con gran espress.*

Piu mosso ♩ = 112.

First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with a crescendo hairpin and a fortissimo (ff.) dynamic. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with a crescendo hairpin.

Second system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with an 8va (octave) hairpin. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note.

Third system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with a fortissimo (fo.) dynamic and a loco hairpin. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note.

Fourth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with a piano (p.) dynamic. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note.

Fifth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with a crescendo hairpin and an 8va (octave) hairpin. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note.

Sixth system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note, marked with a fortissimo (fo.) dynamic and a loco hairpin. The lower staff is in bass clef with a key signature of three flats. It contains two measures of music, each with a half note and a whole note.

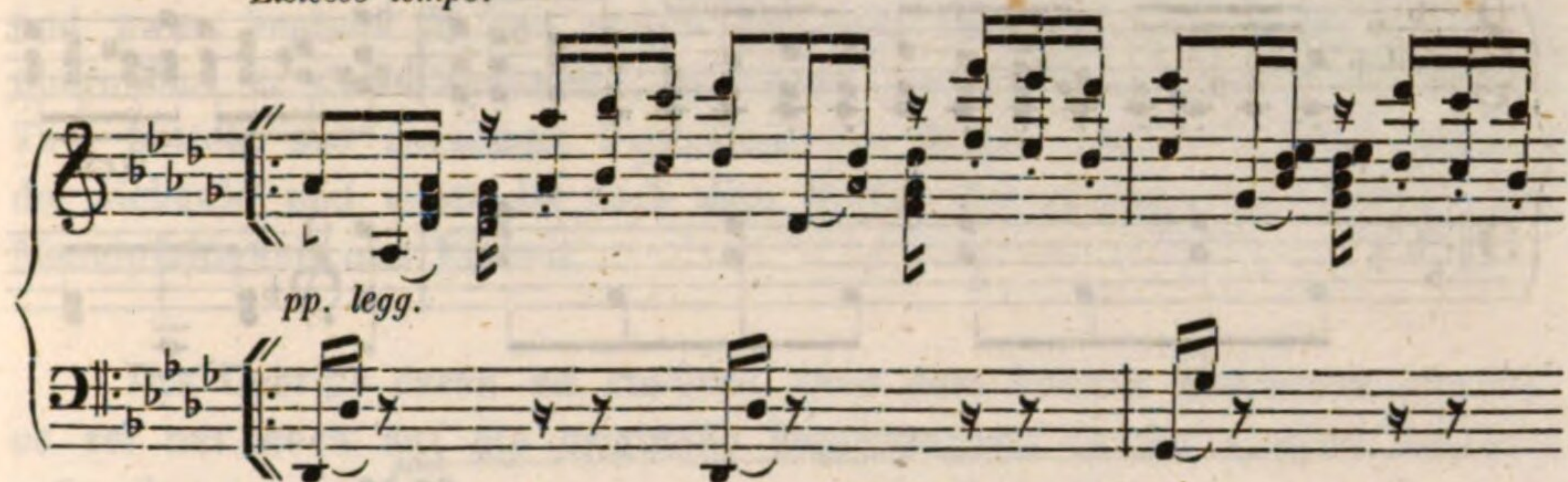
First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *p.* (piano) dynamic marking. The bass clef staff provides harmonic support. The key signature has three flats. The system concludes with a *ritard.* (ritardando) instruction. Above the final notes of the treble staff, the fingering 2 1 5 4 2 is indicated.

Second system of musical notation. The treble clef staff begins with the tempo marking *a tempo.* and a *p.* dynamic. The bass clef staff features a more active melodic line. The system ends with a fermata over the final notes.

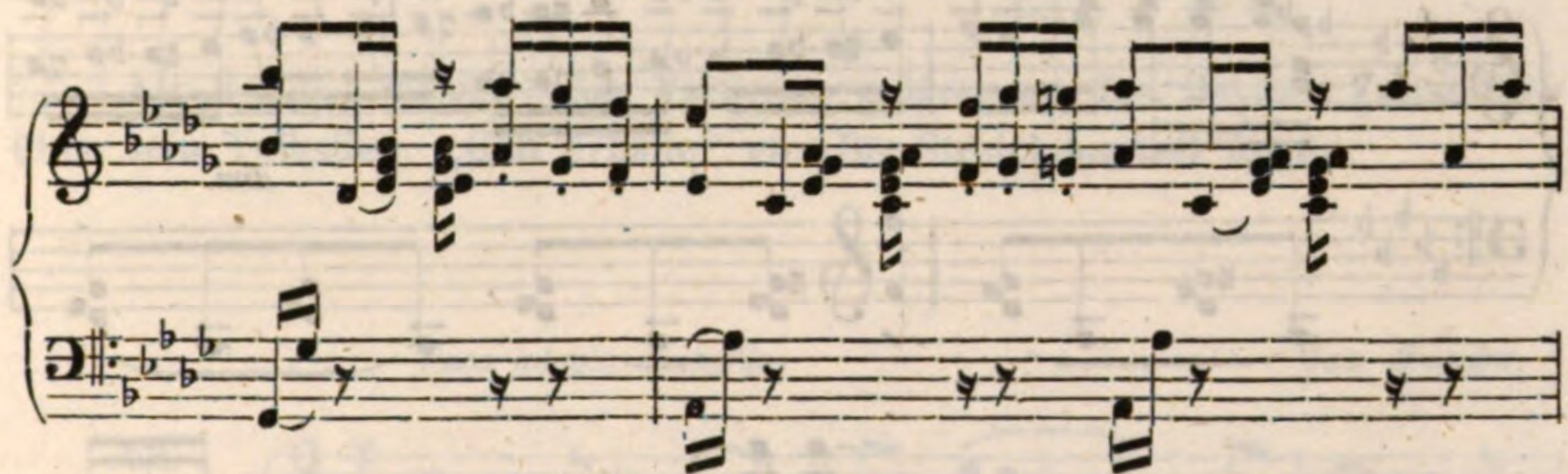
Third system of musical notation. The treble clef staff has a *cresc.* (crescendo) marking. The bass clef staff continues the melodic development. The system concludes with a fermata.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff starts with a *ff.* (fortissimo) dynamic and includes an *8va* (octave) marking. The bass clef staff has a more static accompaniment. The system ends with a fermata.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a *loco* marking and a *fo.* (forzando) dynamic. The bass clef staff provides harmonic support. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

Listesso tempo.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a simpler accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The dynamic marking *pp. legg.* is written below the first measure of the bass staff.



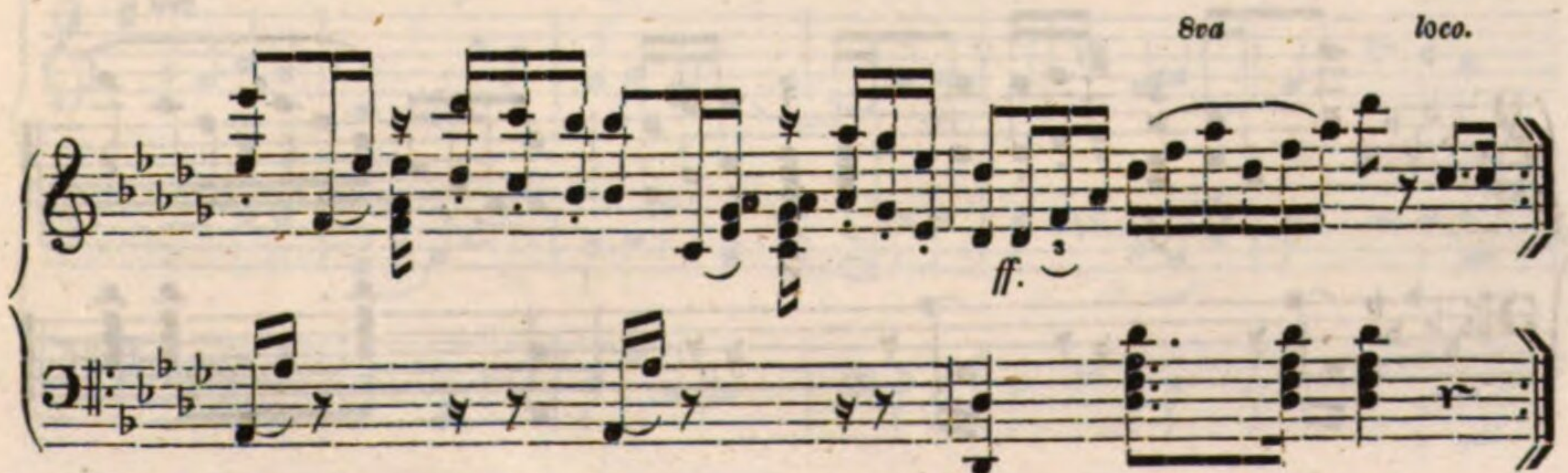
Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff continues with intricate melodic patterns, while the bass staff provides a steady accompaniment. The key signature remains three flats.



Third system of musical notation. The treble staff features a series of chords and dyads, some with accidentals. The bass staff has a more active line with eighth notes. The dynamic marking *ff.* is present at the beginning of the system.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues with rapid melodic passages. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *fo.* is written near the end of the system.



Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some grace notes. The bass staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *ff.* is present. Above the system, the words *8va* and *loco.* are written.

8va.....

p. *cresc.*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It begins with a piano (*p.*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes.

loco

dim.

The second system of musical notation continues the two-staff format. The upper staff features a *loco* marking above a series of rapid sixteenth-note passages. The lower staff continues the melodic line. A decrescendo (*dim.*) marking is present towards the end of the system.

p. *pp.* *ritard.* *a tempo.*

p. *pp.* *ritard.* *a tempo.*

The third system of musical notation includes dynamic markings of piano (*p.*), pianissimo (*pp.*), and tempo markings of *ritard.* (ritardando) and *a tempo.* The upper staff shows a melodic line with some rests, while the lower staff has a more active accompaniment.

The fourth system of musical notation continues the two-staff format. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

8va

8va

The fifth system of musical notation concludes the page. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff provides a rhythmic accompaniment. An *8va* marking is present above the final measure of the upper staff.

Wir sehen in diesen beiden Variationen Abwechslung in der Figuration, und zwar beginnt in der ersten der Bass dieselbe, und im dritten Tacte übernimmt sie die Oberstimme, und zwar verändert; der fünfte und sechste Tact besteht aus derselben Figuration des Basses, wie die beiden ersten, der siebente und achte ist nach dem Muster des dritten und vierten, also Mannigfaltigkeit und Einheit.

Das Uebrige daran zu studiren kann dem Schüler überlassen werden; es sei nur noch auf die originelle Begleitungsart in der zweiten Variation aufmerksam gemacht.

Als Beispiel meisterhafter Variirung mögen nun Jos. Haydn's Variationen über sein Volkslied: „Gott erhalte“ etc. für Streichquartett folgen.

Poco adagio cantabile.

Jos. Haydn.

63.

Violino primo.

Violino secundo.

Viola.

Violoncello.

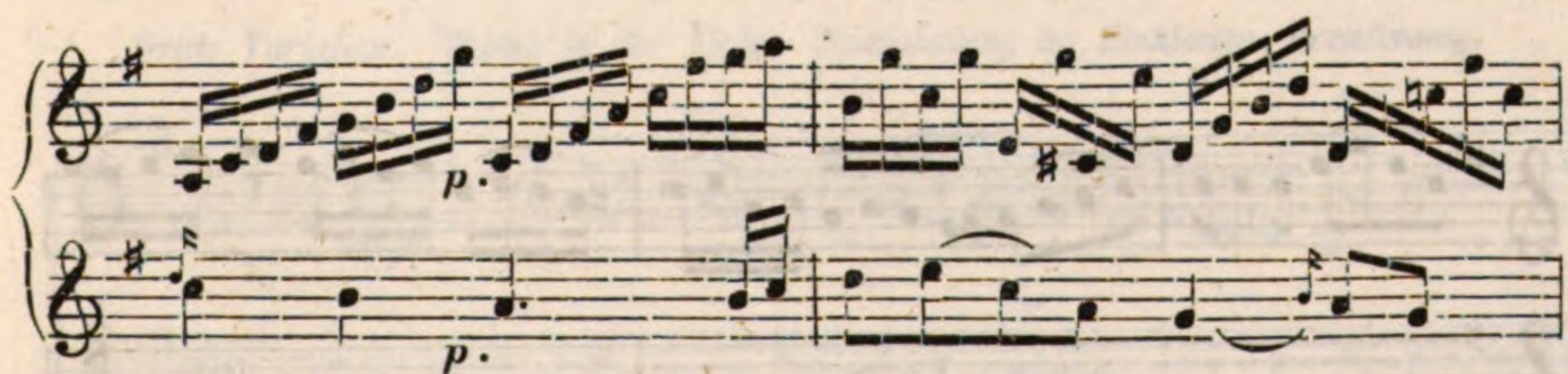
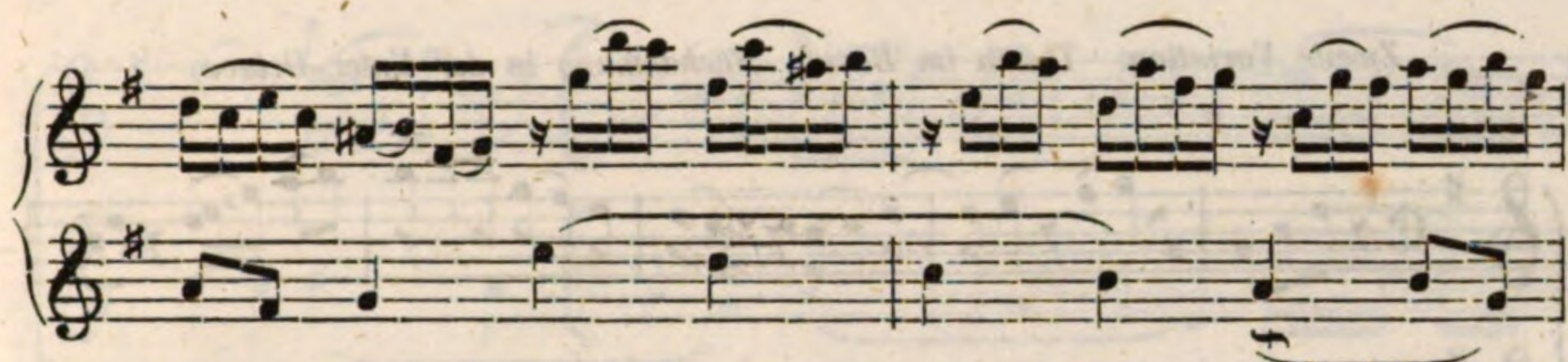
Four staves of music. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a repeating rhythmic pattern with dynamic markings *fz.* (forzando) and *p.* (piano).

Erste Variation. Thema in der zweiten Violine, Nachahmung im Einklange, zweistimmig.

64.
Violino
primo.

secundo.

Two staves of music. The top staff is for Violino primo and the bottom staff is for Violino secundo. The key signature has one sharp (F#). The music features a repeating rhythmic pattern with the instruction *sempre piano.*



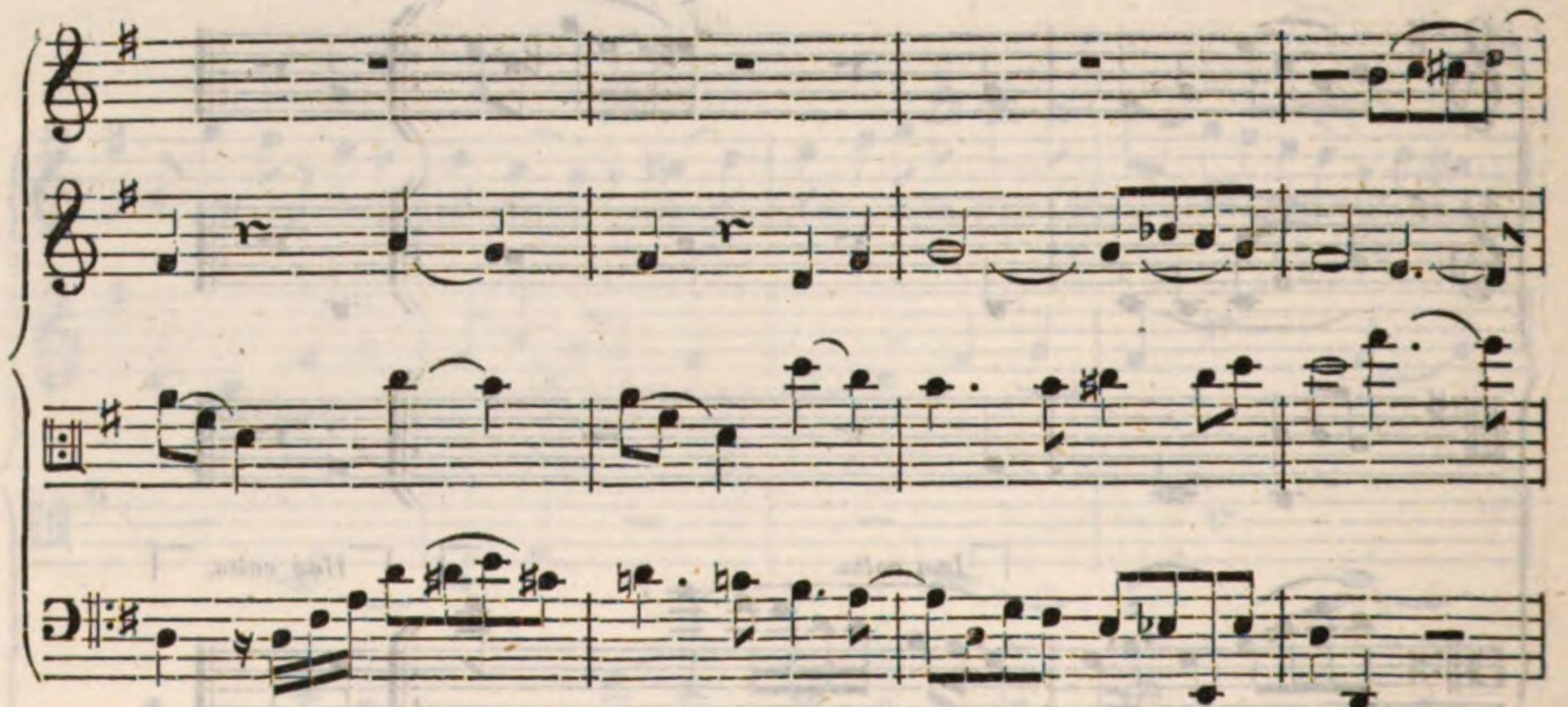
Zweite Variation. Thema im Basse. Nachahmung in der Unter-Octave.

The first system of musical notation consists of four staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom two staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line in the bottom two staves is more active, with many eighth notes, while the upper staves have more rests and longer note values.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It maintains the same key signature and time signature. The musical texture is similar to the first system, with a focus on rhythmic patterns in the bass line and melodic fragments in the upper staves. The notation includes various rests and note values, with some notes beamed together to indicate eighth or sixteenth notes.

The third system of musical notation is the final system on the page, consisting of four staves. It continues the musical themes established in the previous systems. The bass line remains prominent with eighth-note patterns, while the upper staves provide harmonic support with longer note values and rests. The system concludes with a final cadence across the four staves.

Dritte Variation. Thema in der Viola. Nachahmung im Einklange, dreistimmig.





In der ersten Variation spielt die zweite Violine das Thema, während die erste dasselbe variirt, in der zweiten liegt das Thema in der Unterstimme; die Viola muss hier die Stelle des Basses vertreten. In der dritten ist die Viola die Trägerin des Thema's. Diese Variation ist ein Meisterstück schöner und klarer Harmonisirung. Zum Schlusse sei auf jene gediegene und künstliche Art zu variiren hingewiesen, die wir auch in Nro. 327 der ersten Abtheilung gesehen haben.

§. 7. Die Etüde.

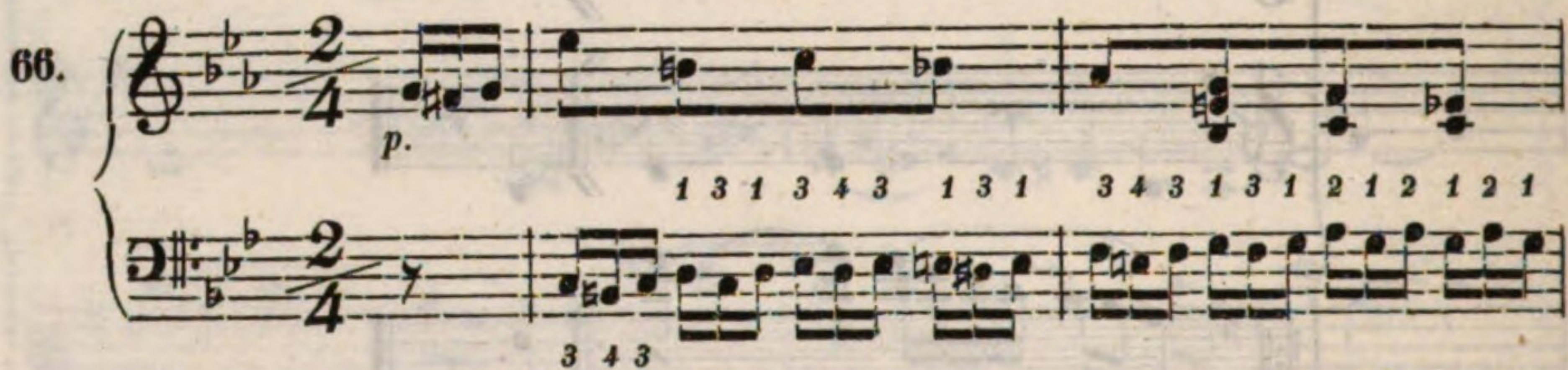
Etüden, Uebungsstücke, Exercitien, Studien. Diese haben zunächst die technische Ausbildung zum Zwecke, und ihre Aufgabe ist daher hauptsächlich reinliches, präzises Spiel um so mehr, als da Figuren gewählt sind, welche darauf berechnet erscheinen, diesen oder jenen Fingersatz zu üben, die angeborene Unbehilflichkeit gewisser Finger zu beseitigen, im Klavierspiel die linke Hand vorzugsweise zu üben u. dgl.

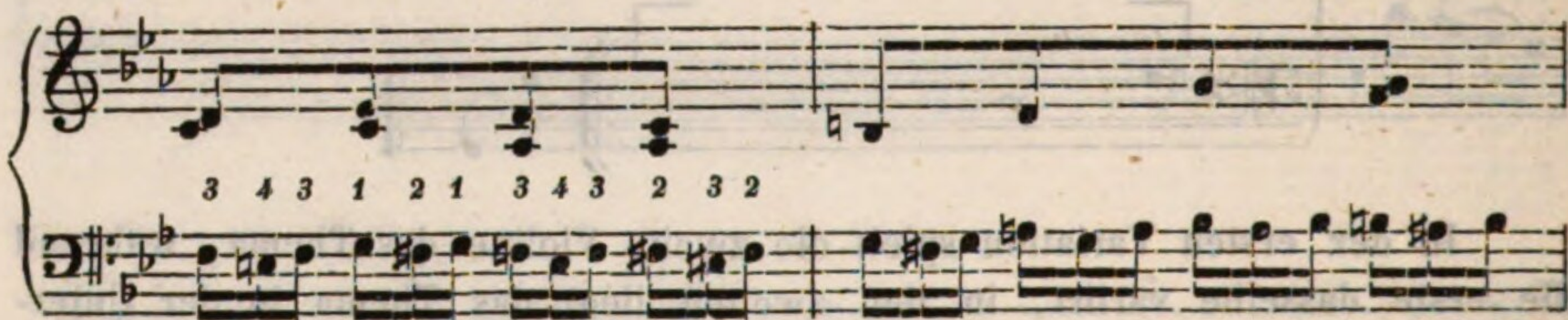
Die Form der Etüden kann die zwei- und dreitheilige sein. Da nun, wie schon erwähnt, hiebei der Lehrzweck eine Hauptrolle spielt, so werden auch Figurationen gewählt und festgehalten, welche demselben entsprechen; so z. B. um die äussern Finger der rechten Hand zu üben, eine derartige:

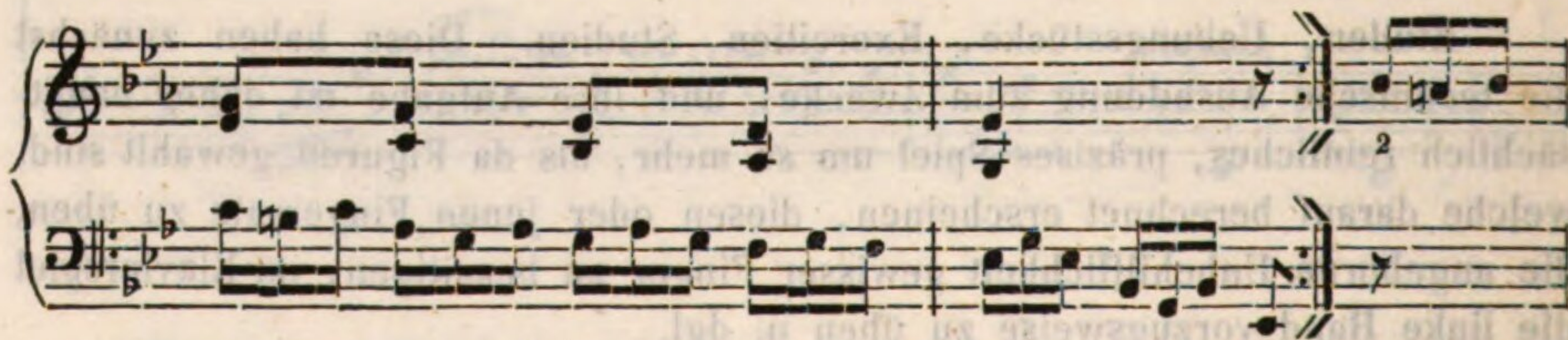
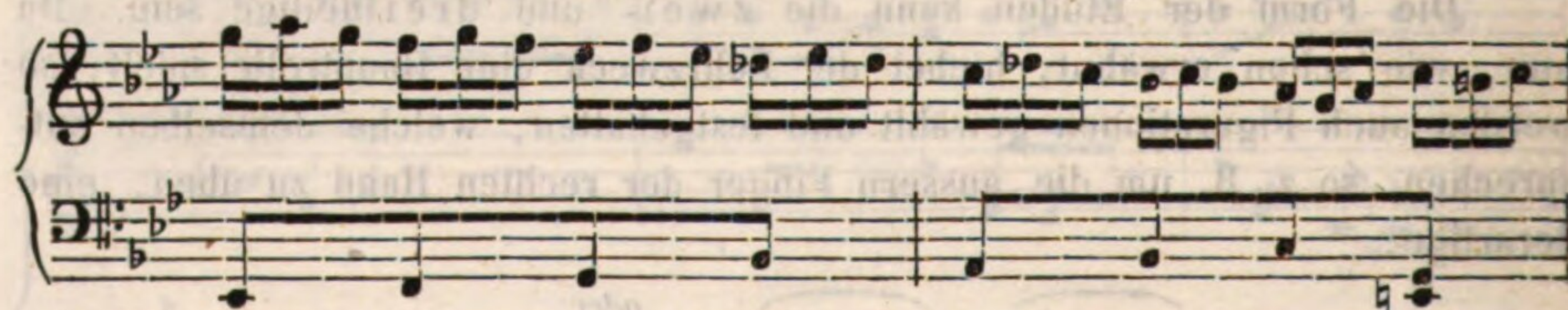
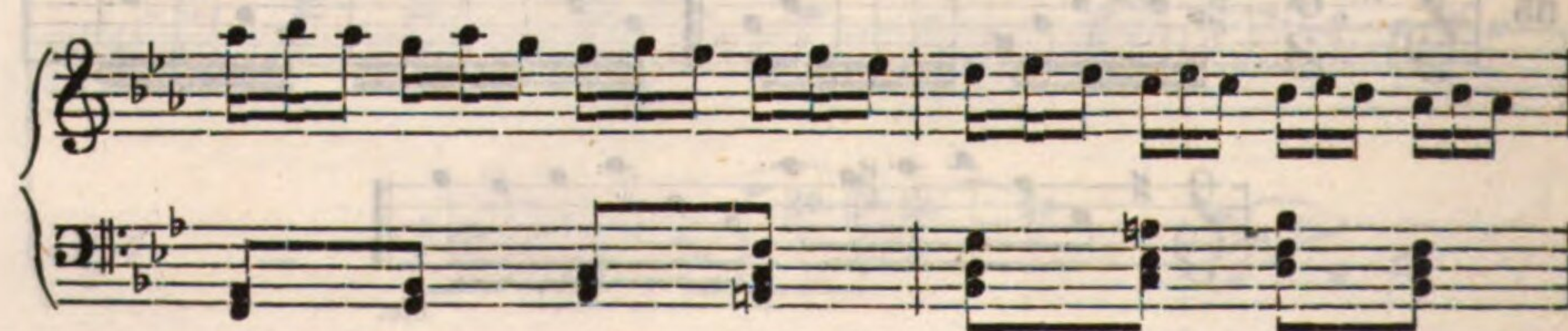


Für die Form und Ausführung möge ein Beispiel sprechen.

A. Schmitt.

66. 



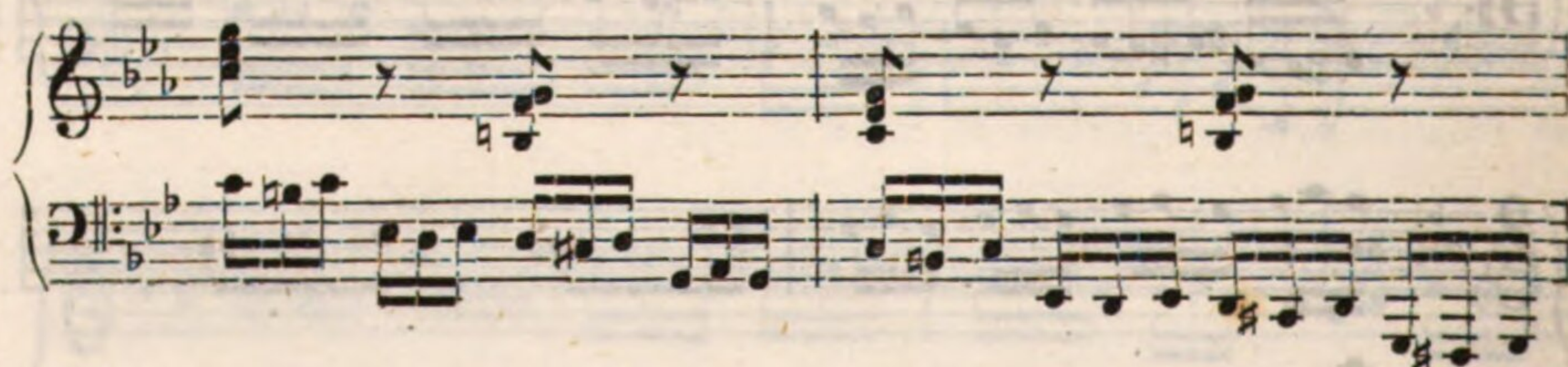
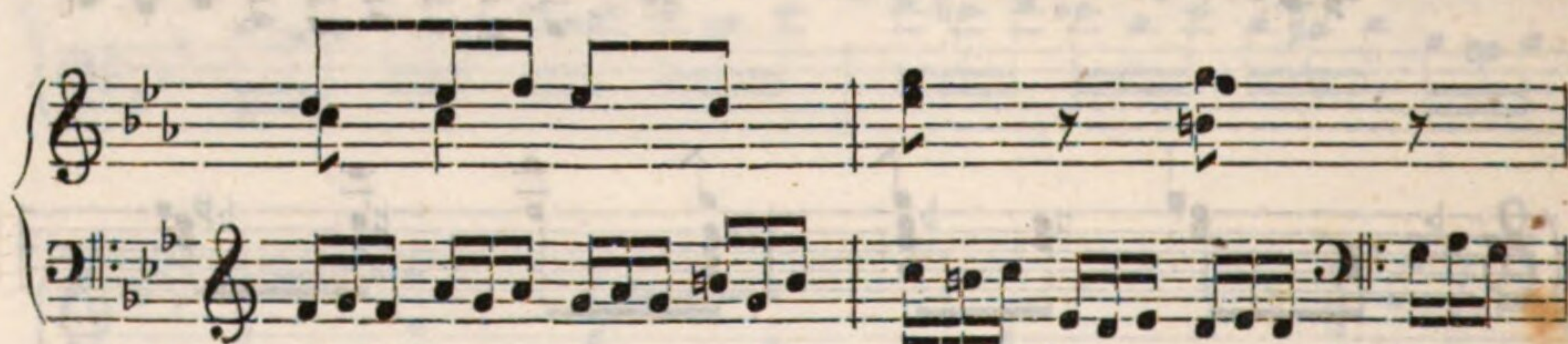
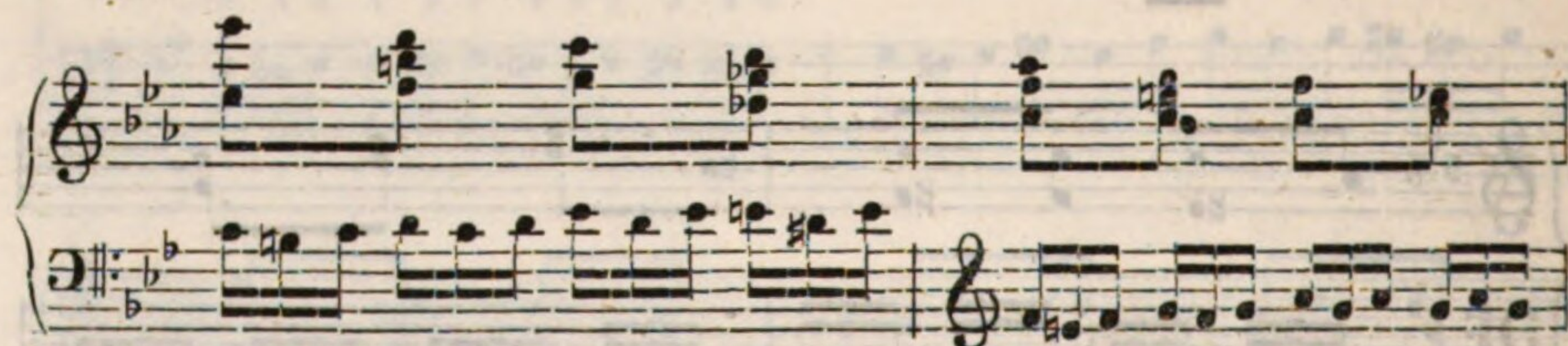
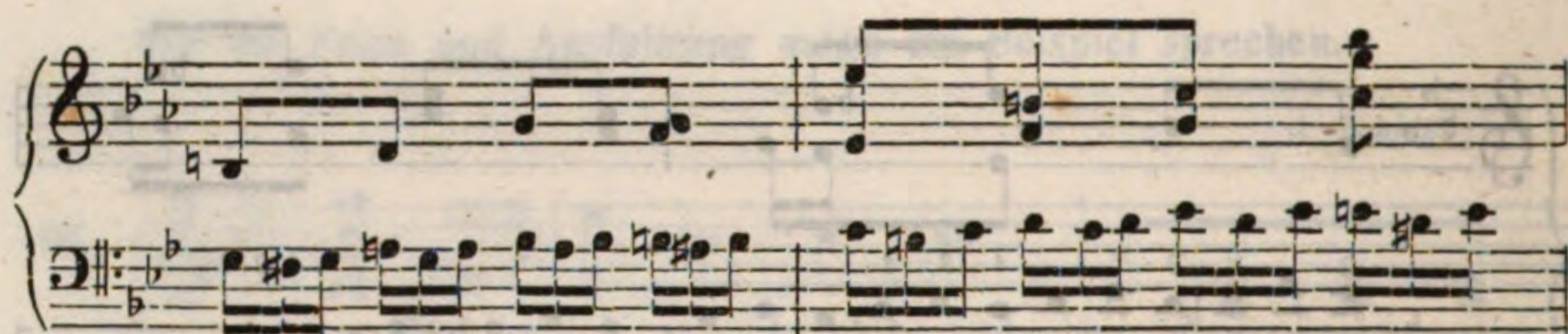
Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of several measures of notes and rests, with some notes beamed together.

Handwritten musical score for 'Lied der Nachtigall'. The score is written on two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a simple, clear hand. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a simple, clear hand. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a simple, clear hand.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals.

Handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Both staves contain handwritten musical notation, including notes, rests, and bar lines.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a simple, handwritten style with notes, rests, and bar lines. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some chords indicated by multiple notes on the same staff. The overall style is that of a personal or working manuscript.





Diese Etüde verfolgt hier eine Angelegenheit des Fingersatzes, und theilt die Figuration in beide Hände, obgleich die Uebung hauptsächlich für die linke Hand berechnet ist.

Das Einhalten des einmal gewählten Motives dient bei Etüden für den Lehrzweck als ein sehr willkommenes Mittel. Soll nämlich eine schwierige Art des Fingersatzes geübt werden, so wird schon von Vorneherein ein Motiv erdacht, welches sich hiezu am besten eignet, und eben deshalb sich auch oft wiederholen muss, um die zu erstrebende Fertigkeit zu gewähren.

Ausser den Etüden für den Lehrzweck gibt es noch Concert-Etüden. Diese haben mehr die Eigenthümlichkeit der Spielart und die Darlegung der Meisterschaft des Spielenden nach allen Seiten hin zum Zwecke, sind daher in Form und Inhalt freier und weiter.

§. 7. Die Sonate.

Einleitendes in Beziehung auf die Form.

Die Dreitheiligkeit ist uns bekannt und geläufig geworden. Sie enthält, im weitesten Rahmen, die Grundform aller grössern und der grössten Tonstücke.

Der erste Theil befestigt die herrschende Tonart, verweilt in derselben so lange, bis das Gehör die Sicherheit der Tonica hat. Nun aber kann kein zu langes Verweilen in derselben stattfinden; dies würde eine eben so unausstehliche Monotonie erzeugen, als fortwährendes Abspringen der Modulation eine Unruhe und Aufgeregtheit fördert, welche nicht zur Auffassung und Besinnung kommen lässt und die Einheit geradezu zerstört, weil dabei einzig und allein nur harmonischer Mannigfaltigkeit gehuldigt ist ohne alle Rücksicht auf innere Einheit.

Es ist also die modulatorische Einrichtung der Tonstücke, auf welche hauptsächlich, als auf die Form einwirkendes Element, wohl Bedacht zu nehmen ist.

Wie nun schon gesagt, kann ein Bleiben in der Tonica nicht stattfinden. Es gibt sich ein Bedürfniss nach Fortbewegung kund, und zwar muss dies in steigender Weise geschehen, wir müssen durch Hereinziehen einer neuen Tonart von der Tonica hinweg zu kommen trachten. Zur neuen Tonart taugt, wenn das Tonstück in einer Dur-Tonart steht, die Ober-Dominante am besten. Wir wissen, es ist dies das Dominanten-Verhältniss und zwar das sich steigernde. *)

Wir können hier nicht von Ausnahmen und überhaupt von den so vielen Wegen sprechen, welche bei so unendlich viel Mitteln offen stehen, und deren sich der Gewandtere bedienen kann. Wir bleiben vorläufig beim natürlichsten und einfachsten Wege und zugleich an der Hand unserer Meister, welche uns geleiten soll.

Durch die Modulation in die Ober-Dominante also erzielen wir Steigerung, Fortbewegung und schützen uns dadurch vor Monotonie, und sind wir gestärkt durch wohlthätige Abwechslung, so kehren wir wieder dahin zurück, woher wir gekommen sind, in die Tonica. —

Wir wollen dies nun sogleich praktisch zeigen, und wählen uns hiezu das Material aus einer Sonate von Mozart, welches wir zu unserm Lehrzwecke benützen und daran ändern, später aber erst zeigen, wie der Meister Alles geordnet und dazu gethan hat, um daraus eine wohlgeformte Sonate, oder wenigstens einen Bestandtheil derselben zu schaffen. Uns soll daraus vorläufig nur ein kurzes Tonstück entstehen.

Allegro.

67.

*) Man nennt die Tonarten, welche sich um ein $\sharp$ in ihrer Vorzeichnung vermehren und immer um eine Quinte höher liegen, die aufsteigende Klasse; z. B. G, D, A, E, H, Fis, Cis dur, im Gegensatze zu der absteigenden, welche sich um ein $\flat$ in der Vorzeichnung vermehrt, und immer eine Quinte tiefer zu stehen kommt, als F, Be, Es, As, Des, Ges, Cis dur.

I. Theil

II. Theil

p.

III. Theil

fp.

fp. *fo.*



Dieses Tonstück schliesst, was wir oben als nothwendig erkannt haben, in sich: Tonica — Ober-Dominante — Tonica, oder: Ruhe — Fortbewegung — Ruhe.

Es zerfällt demnach in drei Theile, von denen der erste und zweite aus Melodien besteht, welche sich von einander scheiden, während der dritte eine Wiederholung der beiden ersten ist, und zwar so, dass die Melodie des zweiten Theiles, welche in der Ober-Dominante erschienen ist, hier in der Tonart der Tonica erklingt.

Dies ist nun, wie schon gesagt worden, der grosse Rahmen, die Grundform aller Tonstücke, sie mögen auch noch so sehr in die Breite gearbeitet sein. Die Ziele sind überall dieselben; es ist von der Tonica aus das Verlangen nach Fortbewegung; ist dies gestillt, so gibt sich das Gefühl sehr gerne der Rückkehr in die Tonica, in die Ruhe, hin.

Wir gehen nun daran, das, was wir hier als Einleitung gehört haben, auf die Sonate anzuwenden.

§. 8.

Unter Sonate versteht man ein Tonstück, welches, wohl zunächst für Klavier geschrieben, gewöhnlich aus vier Sätzen besteht, von welchen der erste meistens ein Allegro, der zweite Andante oder Adagio, der dritte Menuett oder Scherzo ist, und der letzte das Finale heisst. —

Wir haben es für jetzt mit der Form und dem Wesen des ersten Satzes der Sonate zu thun, und bleiben bei unserm vorstehenden Beispiele Nro. 67, untersuchend, was Mozart gethan hat, um den

ersten Theil

zu formen.

Der Hauptinhalt des ganzen ersten Tonstückes einer Sonate wird sogleich am Anfange aufgestellt, und es kann dies in Satz- oder auch Periodenform geschehen. In den meisten Sonaten liegt in diesem Anfange der Hauptstoff für das ganze Stück, und wir werden dies in der Folge genug sehen, und hauptsächlich da, wo es auf eine thematische Durchführung abgesehen ist.

Diesen ersten Hauptinhalt nun nennt man

Hauptsatz,

oder, da er häufig aus Gruppen von verschiedenen Motiven besteht, welche in der Durchführung benützt werden,

Haupt- oder Themagruppe.

In Nro. 67 besteht dieser Hauptsatz aus den ersten zehn Tacten.

Mozart hat, um demselben dadurch mehr Gewicht zu geben, gesucht und voller hingestellt, dass er ihn vom fünften Tacte an wiederholt.

68.

Dadurch ist nun der Inhalt der Hauptgruppe gesättigter hingestellt und das Interesse an demselben erhöht. Dies muss auch, besonders bei thematischer Arbeit, der Fall sein, denn die Hauptgruppe oder der Hauptsatz enthält auch für den ganzen Satz meistens das wichtigste Material.

Nachdem nun der Hauptsatz da steht, handelt es sich zunächst um Fortbewegung, um Steigerung, und wir wissen, dass wir diese am besten durch den Uebergang in die Ober-Dominante erzielen.

Dies kann aber bei einem mehr in die Breite gezogenen Tonstücke nicht so plötzlich geschehen. Daher wählt man hiezu neuen Stoff, oder man benützt, bei thematischer Arbeit, Motive aus dem Hauptsatze. Mozart hat das Erstere auf folgende Art gethan:

69. *p.* *cre -*

scen - do fo.

tr r

Dies ist ein Satz, und zwar ein gangartiger; §. 18 der ersten Abtheilung hat uns mit den Gangbildungen vertraut gemacht. Hier ist bei a das Motiv, aus welchem eine neue Gruppe sich bildet, bei b sich beschleunigt, und bei c den Uebergang in die Ober-Dominante bewerkstelligt. Dies nennt man die

Uebergangsgruppe,

oder, da er in die Ober-Dominante einleitet, den

Einleitungssatz.

Wir nehmen hier Veranlassung, eine andere Art der Modulation zu besprechen. Hier geht Mozart schnell und einfach zur Ober-Dominante, führt nur durch den einzigen Ton cis in dieselbe, ohne eigentlich in die Tonart D-Dur zu moduliren. Diese kurze Art, in die Ober-Dominante zu

treten, kommt bei älteren Meistern sehr häufig vor, ja sie schliessen oft in die Tonica ab, und beginnen ohne weiters gleich in der Ober-Dominante, oder fahren nach einer Halb-Cadenz, nachdem also die Ober-Dominante nur eben berührt, in ihrer Tonart fort. Dies alles aber geschieht meistens in den kleineren Formen, deren eine auch unsere gewählte ist.

Die zweite breitere, und deshalb für ein ausgeführtes Tonstück sich besser schickende Art, in die Ober-Dominante zu moduliren, ist die, noch über die Ober-Dominante hinauszugehen bis in die Dominante der Ober-Dominante. Demnach müsste die Uebergangsgruppe bei Nro. 69 fortgeführt werden bis zu A-Dur, etwa auf folgende Weise:

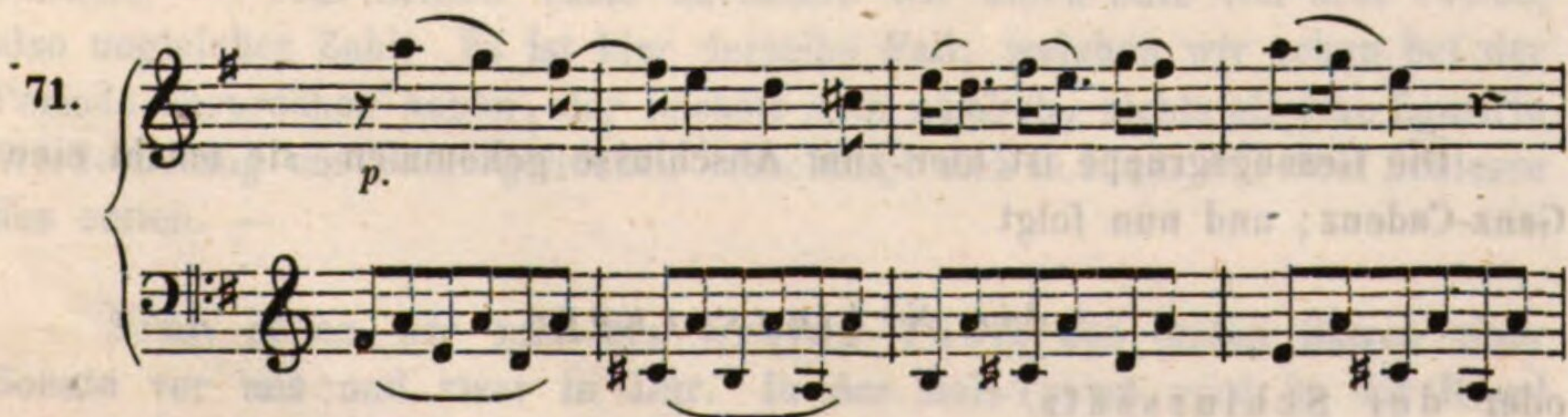


Da nun diese Steigerung bis über das Ziel hinausgeht, nämlich um eine Tonart weiter, so ist Rückkehr in die Ober-Dominante der Tonart nothwendig, d. h. man muss von dieser überschreitenden Tonart zurück in ihre Unter-Dominante, und das ist es, was dann das Gefühl der Ruhe auch dem nun folgenden Satze in modulatorischer Hinsicht erzeugt.

Nach der Uebergangsgruppe folgt nun

die Gesangsgruppe,

weil hier meistens gesangreiche neue Melodien auftreten, und besteht in unserer Sonate in folgenden vier Sätzen, von welchen der zweite eine Figuration und eigentlich Wiederholung des ersten ist; der vierte wiederholt den dritten.



The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music. The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff. The second system continues the piano part with a repeat sign and dynamic markings *p.* and *fo.*. The third system includes a vocal line starting with *bis* and dynamic markings *p.* and *fo.*. The fourth system shows the piano part concluding with a repeat sign.

Die Gesangsgruppe ist hier zum Abschlusse gekommen, sie macht eine Ganz-Cadenz; und nun folgt

die Schlussgruppe
oder der Schlusssatz.

72.

Diese Schlussgruppe beginnt mit einem Motive aus der Uebergangsgruppe, welches der Bass nachahmt. Man kann die beiden ersten Tacte als bloße Abschnitte nehmen, welche nur den Schluss der Gesangsgruppe bestärken. — Vom dritten Tacte an sehen wir einen Satz von drei Tacten, also ungleicher Zahl. Es ist hier derselbe Fall, welchen wir schon bei der Periode besprochen haben, der nächste Satz nämlich, nichts als eine figurirte Wiederholung des vorhergehenden verschlingt sich in Eines mit dem Schlusse des ersten. —

Somit sehen wir nun den ersten Theil des ersten Satzes einer Sonate vor uns und zwar in Dur. In der Moll-Tonart wird in der Regel

durch die Uebergangsgruppe zur Gesangsgruppe in die verwandte Dur-Tonart modulirt; z. B. in Beethoven's Sonate, Opus 2, in F-Moll. *)

73.

Gesangsgruppe.

fo.

etc.

Diese Sonate beginnt mit einer Periode, deren Vordersatz auf der Ober-Dominante schliesst; der Nachsatz hingegen schliesst nicht ab; er beginnt mit dem ersten Motive, fasst das zweite, und benützt es gangartig als Uebergangsgruppe. Derartige motivgetreue Benützung versteht man unter thematischer Arbeit, und wir finden diese ganz besonders in den Beethoven'schen Sonaten.

Noch eine andere Bemerkung aber drängt sich uns bei Betrachtung der Form dieser Hauptgruppe auf, nämlich diese, dass der Nachsatz der Periode nicht abschliesst, sondern sich zur Uebergangsgruppe anschickt. Es wird darum nothwendig sein, über Beschaffenheit und verschiedene Formen des Hauptsatzes vorerst Einiges zu erläutern.

Vor Allem muss erwähnt werden, dass die Themagruppe ihrem Innern nach sonatenmässig gehalten sei.

*) Wie schon bemerkt wurde, muss vorausgesetzt werden, dass die Sonaten unserer Meister sich in den Händen der Studirenden befinden.

Hiefür nun genügende Anhaltspunkte zu geben, ist schwer, ja unmöglich, und es wird hierin nur fleissiges Studium und eingehendes Auffassen der Meisterwerke dieser Art ins Reine verhelfen.

Im Allgemeinen lässt sich sagen: der Hauptsatz soll so beschaffen sein, dass deutlich erkannt und gefühlt wird, es sei durch ihn so viel Anregung gegeben, dass eine weitere Fortführung zu einem grösseren, sättigenderen Ganzen als nothwendig erscheint, wenn genügt werden soll.

Die Form der Themagruppe oder des Hauptsatzes ist verschieden.

Da in der Sonate die Themagruppe meistens der Hauptstoff des Tonstückes ist, welcher auf die mannigfaltigste Weise benützt und wie man gewöhnlich sich ausdrückt, durchgeführt wird, so ist nothwendig, dass er eine hiezu vortheilhafte, geschmeidige Form annehme, und diese ist der Satz.

Grosse Beweglichkeit ist Sache der Sonate, daher ist es hauptsächlich der Satz, welcher sich ihr am gefügigsten zeigt, da er am leichtesten erweitert und wiederholt werden kann, was beides zu seiner Vergrösserung, oder um ihn gewichtiger zu machen, angewendet wird.

Bei dem Lernenden findet die Frage: wie nun weiterfahren? meistens Schwierigkeiten. Ist der Hauptsatz befriedigend und in gerundeter Form hingestellt, so haben wir in Nro. 69, ebenso in Nro. 73 zwei verschiedene Wege zur Fortsetzung gesehen. Als erster ist ein neues Motiv gewählt, festgehalten und als Einleitungssatz oder Uebergangsgroupe benützt. Als zweiten Weg entlehnt Beethoven ein Motiv aus der Themagruppe und modulirt gangartig in die verwandte Dur-Tonart. Einen dieser beiden Wege zu betreten, ist nun die Wahl. Welcher der bessere sei, kann schlechterdings nicht gesagt werden, das muss Sache des Gefühles bleiben; bei der Wahl des ersten Weges ist hauptsächlich darauf zu achten, dass der neue Satz oder das Motiv dem Character des Hauptsatzes entspreche; beim zweiten Wege ist vor allen Dingen Prüfung der vorhandenen Motive, ob eines derselben zu der nun eintretenden Nachahmung etc. taugt, und dann eine ungezwungene Benützung, die sich so wie selbstverständlich hergibt, nothwendig.

Die Gesangsgruppe, eigentlich der Gegensatz der Themagruppe, muss zwar neu sein, muss sich von letzterer unterscheiden, jedoch mit derselben sich in charakteristischer Einheit hinstellen. Die Form kann sich neuer Sätze oder Perioden bedienen.

Hiefür nun ein paar Beispiele.

Allegro.

Mozart.

74. *1*

p.

fz. p.

sf. p.

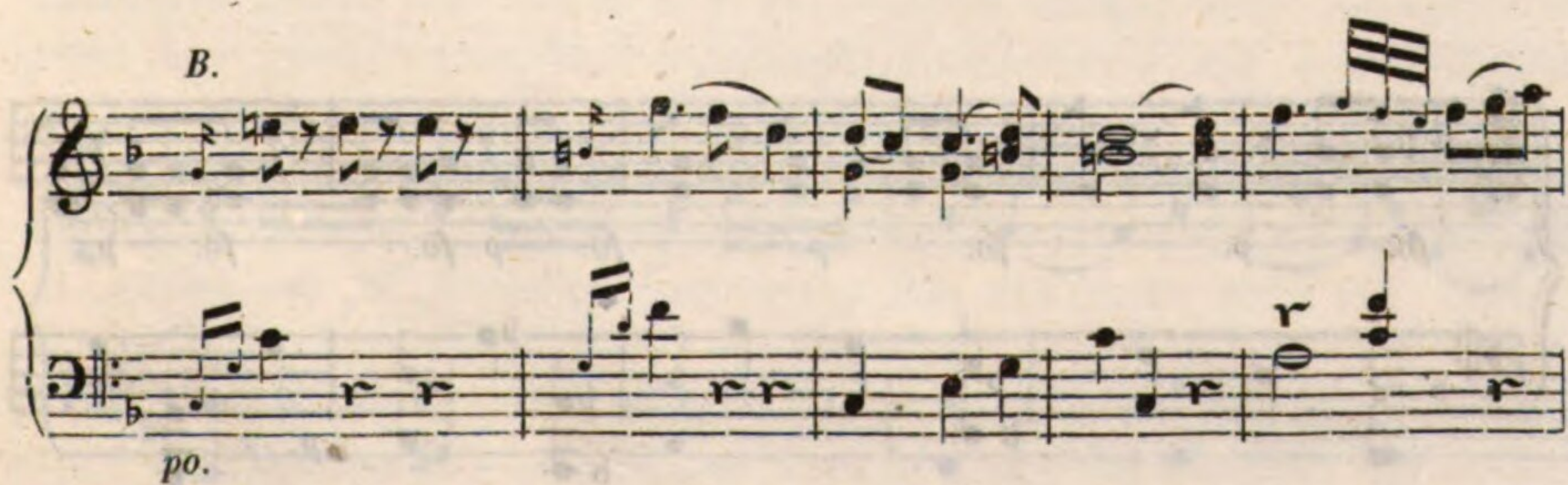
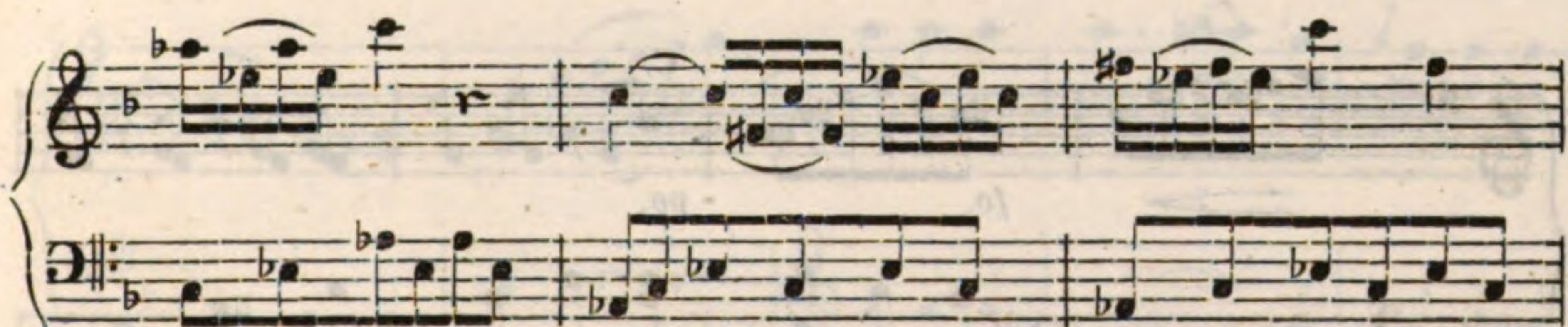
2

p.

fz.

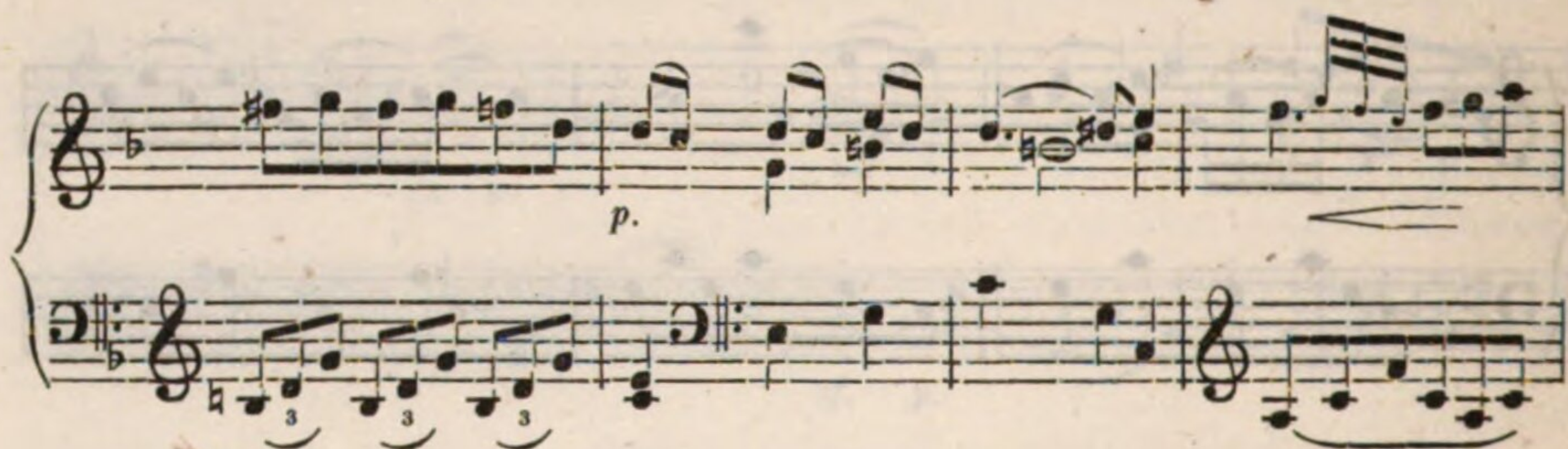
A.

fz.

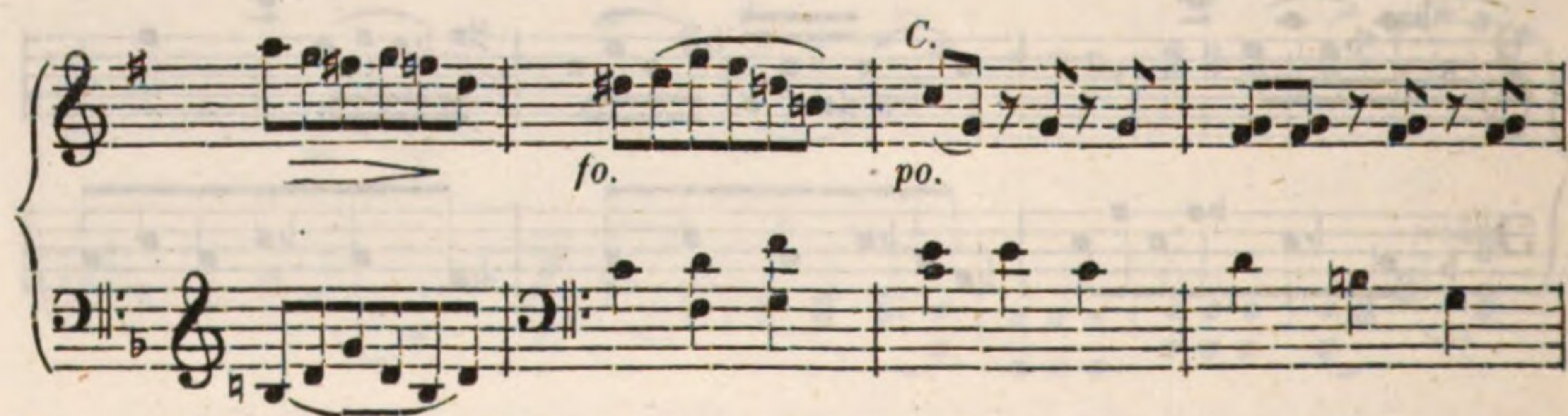




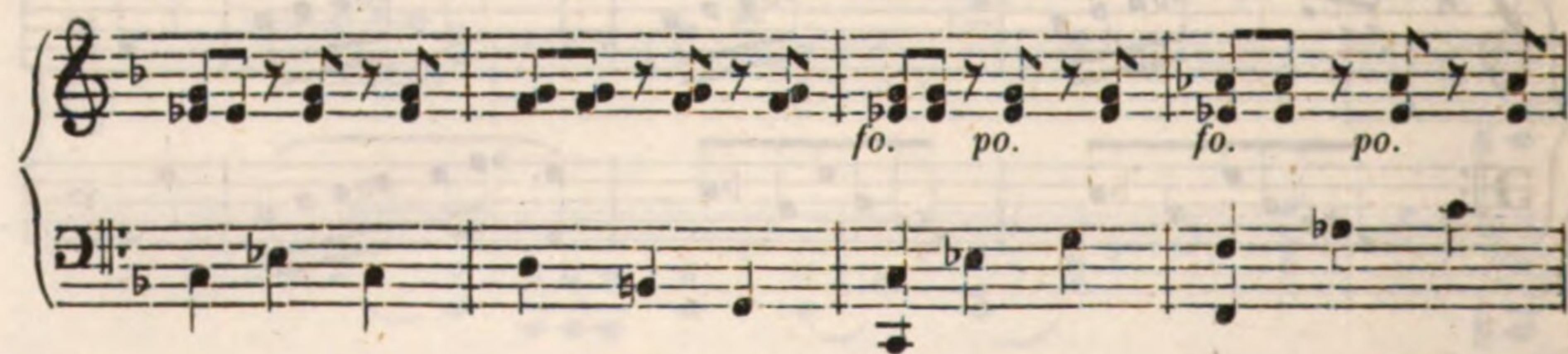
First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a crescendo marking (*cresc.*) towards the end. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. It features a whole note chord at the beginning, followed by eighth notes, and ends with a triplet of eighth notes.



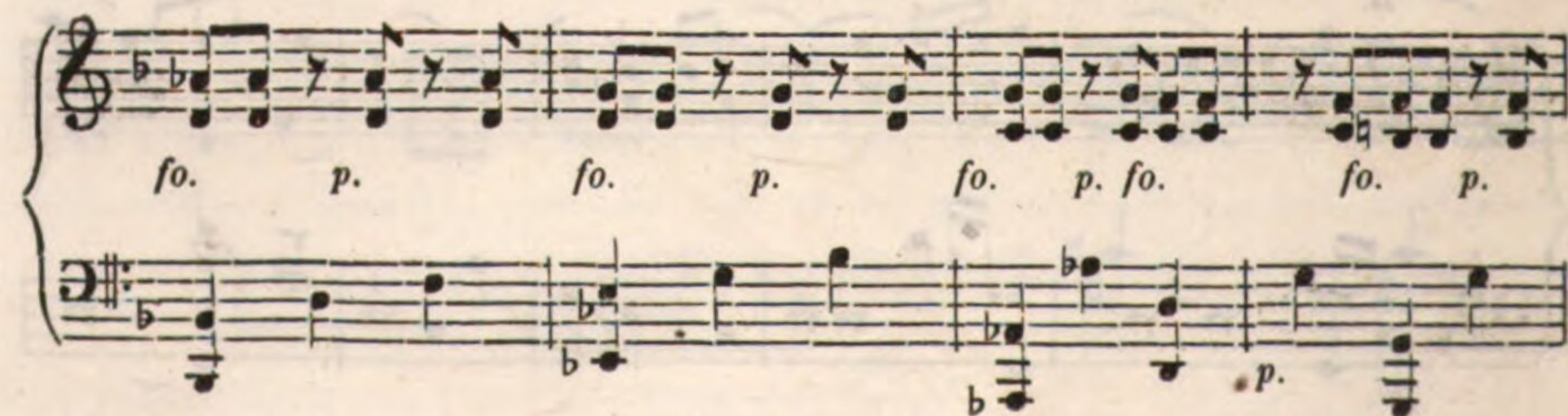
Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with a piano (*p.*) dynamic. The lower staff continues with eighth notes, some beamed, and ends with a triplet of eighth notes.



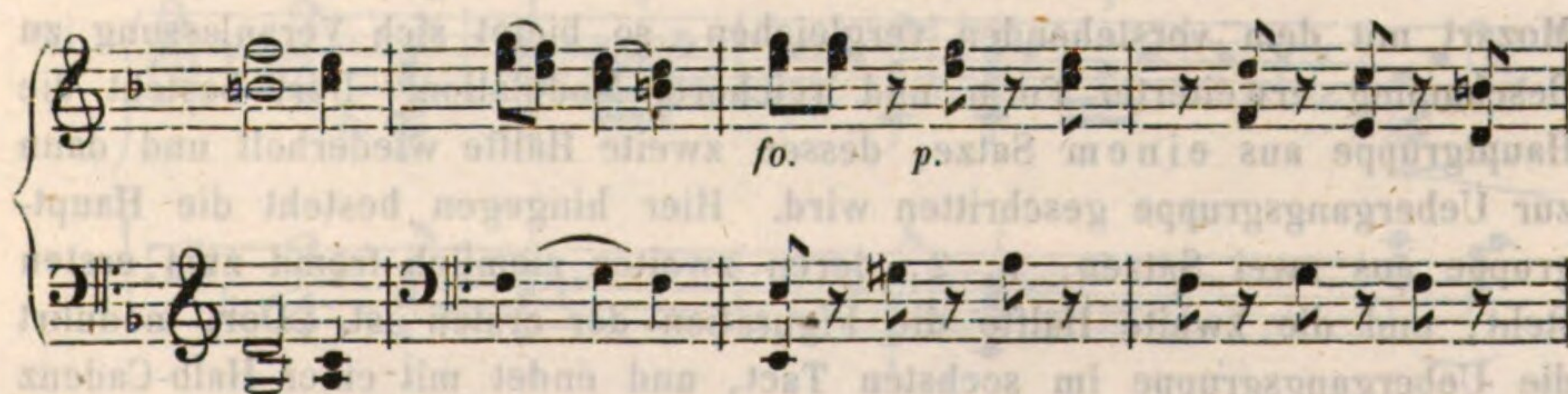
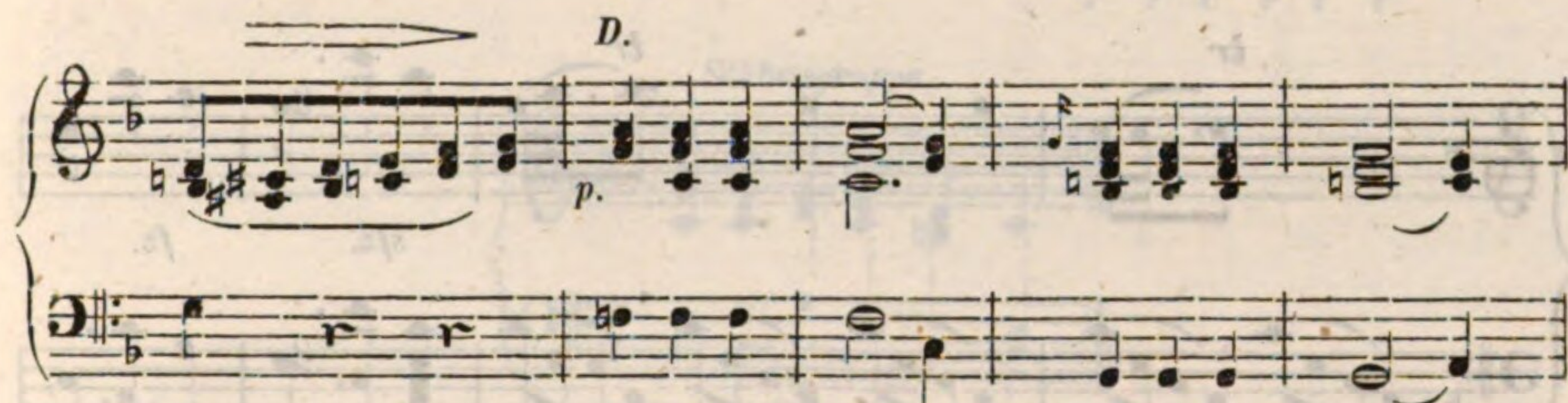
Third system of musical notation. The upper staff features a melodic line with eighth notes, marked with a forte (*fo.*) dynamic, followed by a piano (*po.*) section. A *C.* (Crescendo) marking is present. The lower staff continues with eighth notes and chords.



Fourth system of musical notation. The upper staff shows a rhythmic pattern of eighth notes and rests, alternating between forte (*fo.*) and piano (*po.*) dynamics. The lower staff continues with eighth notes and chords.



Fifth system of musical notation. The upper staff continues the rhythmic pattern of eighth notes and rests, alternating between forte (*fo.*) and piano (*p.*) dynamics. The lower staff continues with eighth notes and chords, ending with a piano (*p.*) marking.



Wenn wir den ersten Satz der unter Nro. 67 begonnenen Sonate von Mozart mit dem vorstehenden vergleichen, so bietet sich Veranlassung zu Beschauung erweiterter Form und reicherer Modulation. Dort besteht die Hauptgruppe aus einem Satze, dessen zweite Hälfte wiederholt und dann zur Uebergangsgruppe geschritten wird. Hier hingegen besteht die Hauptgruppe aus zwei Sätzen, 1, 2, deren zweiter ziemlich fremd zum ersten steht, und die zweite Hälfte die Figuration der ersten ist. Dort modulirt die Uebergangsgruppe im sechsten Tact, und endet mit einer Halb-Cadenz im siebenten. Hier beginnt dieselbe bei A in D-Moll mit neuen Gedanken, modulirt durch den verminderten Septimen-Accord nach C-Moll, und leitet durch eine Halb-Cadenz G in die Gesangsgruppe auf der Ober-Dominante C. Dort besteht die Gesangsgruppe eigentlich aus nur zwei Sätzen, deren jeder wiederholt, der erste figurirt wird. Auch hier besteht dieselbe aus zwei Sätzen. Der erste wiederholt sich mit einiger Figuration, B, der zweite, C, ist neu, und wird gangartig fortgeführt bis zur Schlussgruppe, welche bei D beginnt, aus einem wiederholten mit verlängertem Schlusse besteht, und endlich mit einem Orgelpunkt und noch angehängten Unisono endigt.

Die harmonische Grundlage stellt sich nun so dar:

75. *Hauptgruppe.* *Uebergangsgruppe.* *Gesangsgruppe.*

7 7 7 7 7 7

Schlussgruppe.

Wie schon bemerkt wurde, sehen wir hier schon eine ausgebreitetere Form vor uns, deren Bestandtheile Sätze sind. Dass hiebei die Modulation in ein weiteres Feld treten kann und muss, versteht sich von selbst. Es ist dabei nur nothwendig, dass sie nicht mit einer bunten Flüchtigkeit, und die entfernten Tonarten nicht in einer Länge behandelt werden, welche einem klaren Ueberblicke und Auffassen des ganzen Rahmen hinderlich sind. Die Modulation ist es hauptsächlich, welche der Form eines Tonstückes als förderndes Element zur Seite stehen muss.

Beethoven.

76. *Einleitung.*

Hauptgruppe.

Uebergangsgruppe.

Gesangsgruppe.

Die Hauptgruppe hat hier Periodenform; zur Uebergangsgruppe ist das Motiv der Einleitung benützt. Die Gesangsgruppe steht in der Ober-Dominante; allein in diese ist nicht wie gewöhnlich durch ihren Dominanten-Vierklang eingeleitet, sondern Beethoven modulirt nach A-Moll, schliesst auf der Dominante desselben und geht ohne Weiteres in die Ober-Dominante der Haupt-Tonart. Die Gesangsgruppe ist ein Satz von acht Tacten, welcher sich vom neunten angefangen gangartig fortsetzt, nach G-Dur modulirt. Darauf folgt wieder ein Satz aus C-Dur, derselbe wird in C-Moll wiederholt und figurirt, und nach gangartigem Satze folgt die Schlussgruppe.

Allegro molto. *Mozart.*

77.

fo. *p.* *fo.* *p.*

fo.

tr. *p.*

fo. *tr.*

Gesangsgruppe.

Der Hauptsatz besteht hier in den ersten acht Tacten, welche eine Periode bilden. Nun folgt ein neuer Satz von zehn Tacten in C-Moll, nach welchem das erste Motiv des Hauptsatzes wiederholt wird. Auch Mozart

geht hier seinem Ziele, der verwandten Dur-Tonart, rasch entgegen, indem er, nochmal dasselbe Motiv kräftig ergreifend, auf der Ober-Dominante Be in die Gesangsgruppe einleitet, und ohne erst in dieselbe zu moduliren. Die Gesangsgruppe besteht aus zwei Sätzen, deren erster in die Ober-Dominante modulirt, mit erweitertem Schlusse in B-Dur schliesst und durch einen Einleitungstact zum zweiten Satze führt:

78.

dessen Abschluss nach einem Trugschlusse und einer längeren Cadenz erfolgt und die Schlussgruppe beginnt.

Es möge nun übersichtlich das über den ersten Theil des ersten Satzes einer Sonate Behandelte hier Platz finden.

- a) Der Hauptsatz oder die Themagruppe kann Satz- oder Periodenform haben, und enthält häufig den Stoff für den ganzen Satz.
- b) Die Uebergangsgruppe oder der Einleitungssatz führt in Dur-Tonarten in der Regel in die Tonart der Ober-Dominante, in Moll-Tonarten in die verwandte Dur-Tonart; dabei können Motive, welche sich hiezu dadurch eignen, dass sie dem Sinn, der Anordnung des Hauptsatzes entsprechen, benützt werden.

- c) Die Gesangsgruppe, bestehend aus neuem Stoffe, und zwar in Satz- oder Periodenform, mehr oder minder ausgebreitet, je nachdem das Vorhergehende seinem Inhalte nach massgebend ist. Steht in Dur gewöhnlich in der Ober-Dominante, in Moll in der verwandten Dur-Tonart.
- d) Die Schlussgruppe oder der Schlusssatz, in der Regel in der Tonart der Ober-Dominante, in Moll-Sätzen auf der verwandten Dur-Tonart. Die Kürze oder Länge derselben richtet sich ebenfalls, zur Cadenz entschieden hinneigend, nach der Anlage und Durchführung der vorhergehenden Sätze.

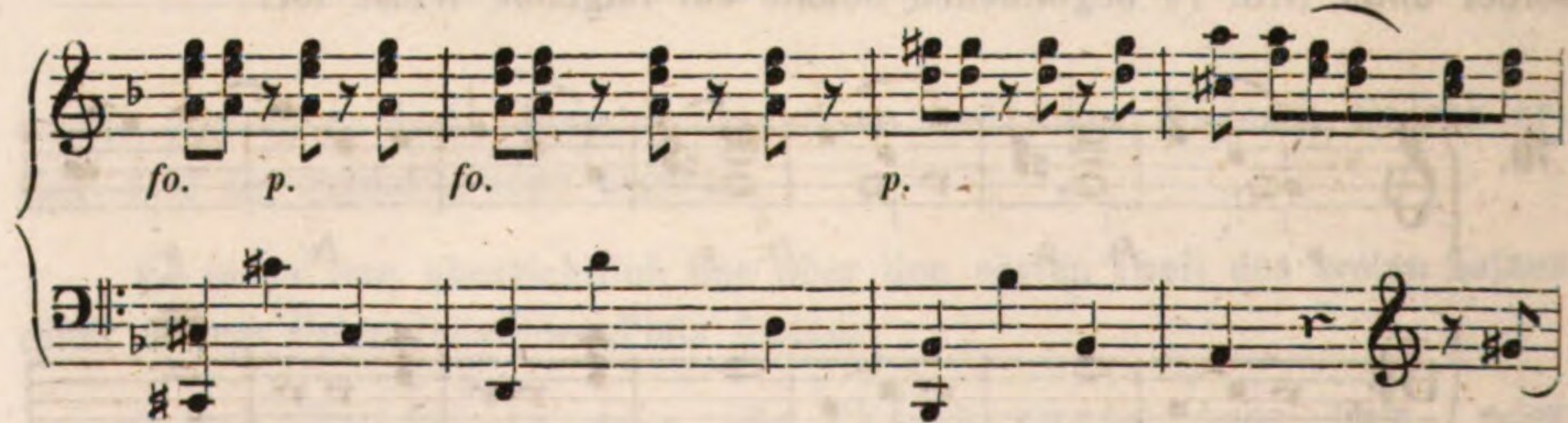
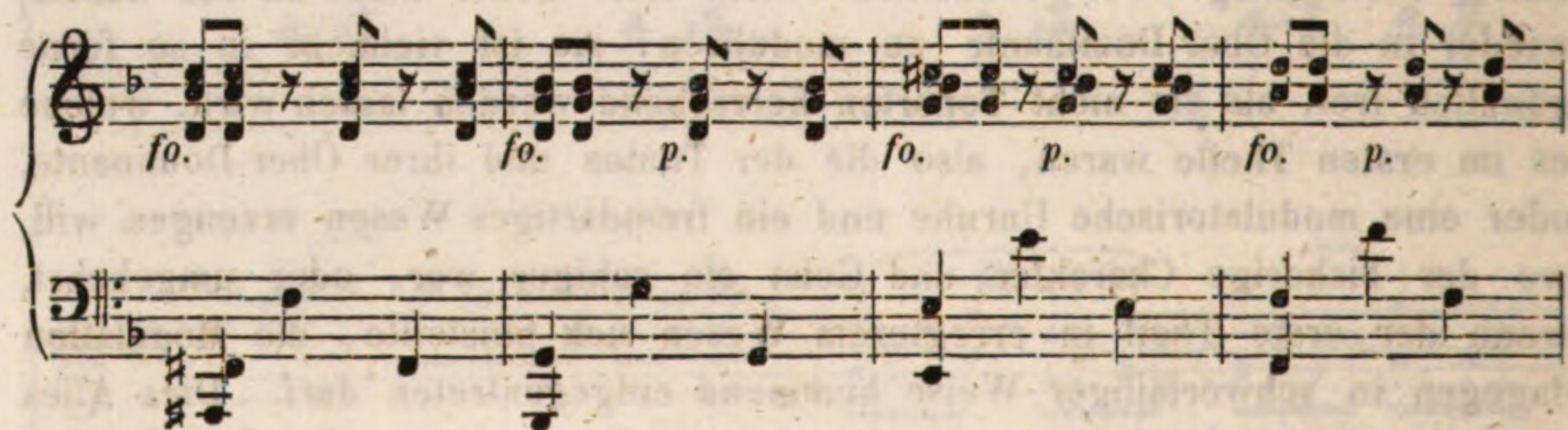
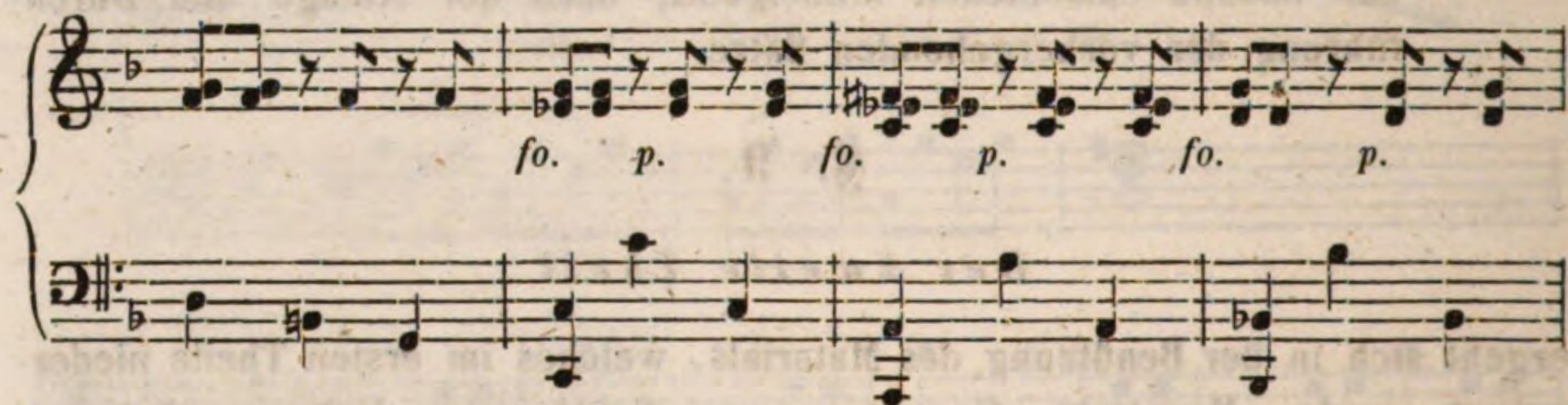
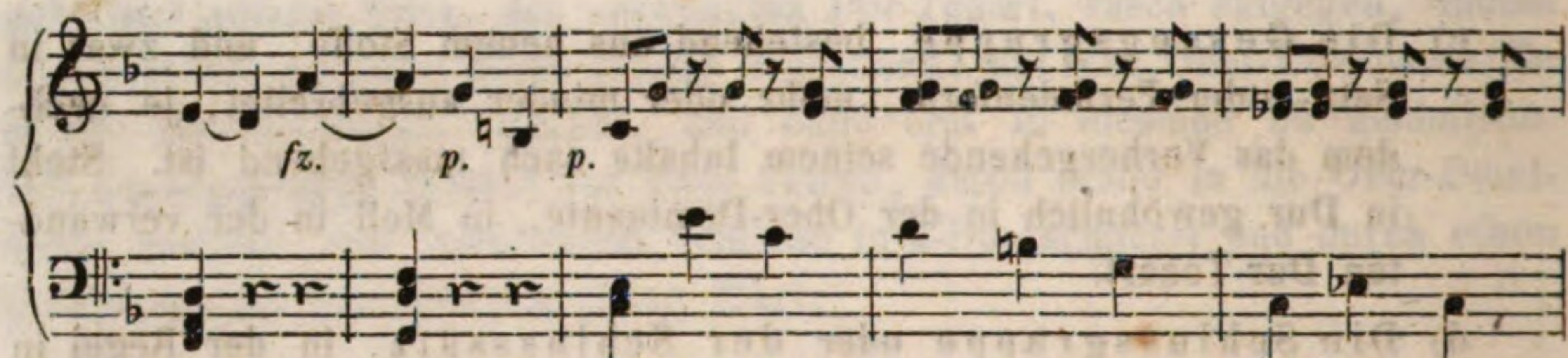
§. 9.

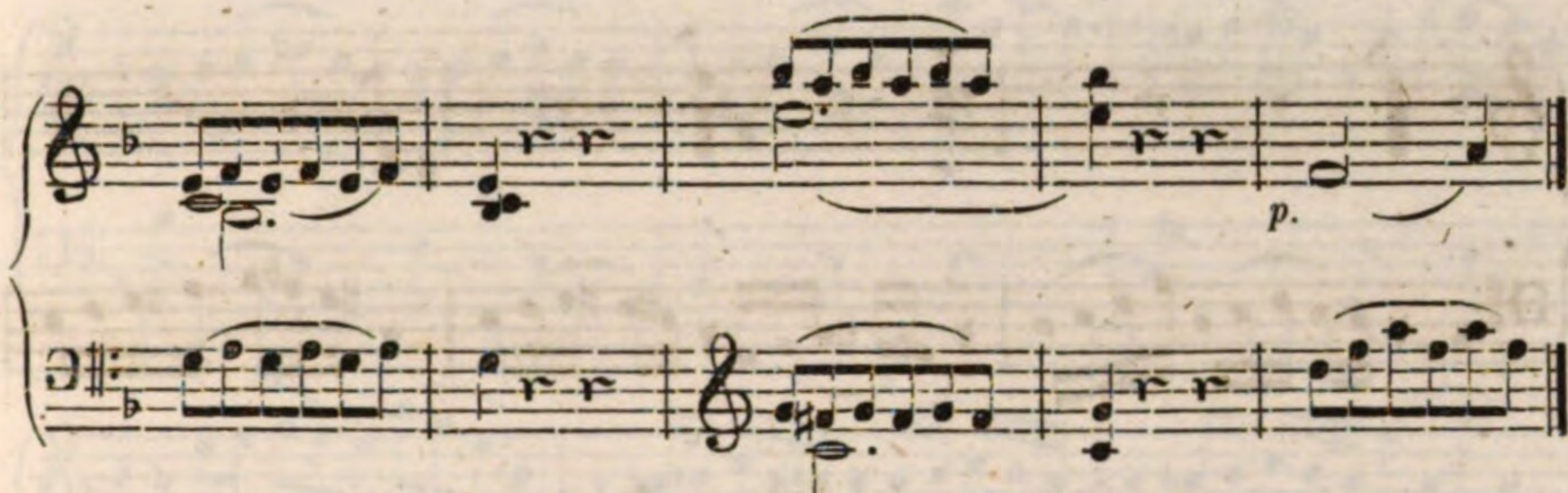
Der zweite Theil

ergeht sich in der Benützung des Materials, welches im ersten Theile niedergelegt wurde. Hauptsatz, Gesangsgruppe, Schlusssatz, Uebergangsgruppe, wenn sie sich neue Motive schuf — Alles kann Stoff enthalten zu interessanter Fortbildung. Die Modulation bindet sich hiebei nicht an das Gesetz, wieder in die Ober-Dominante zu moduliren; sie ist vielmehr in so ferne gänzlich frei, als sie nicht Tonarten herrschend werden lassen wird, welche es im ersten Theile waren, also die der Tonica und ihrer Ober-Dominante, oder eine modulatorische Unruhe und ein fremdartiges Wesen erzeugen will, wo der bisherige Charakter und Geist ein ruhiger war, oder umgekehrt, wenn der erste Theil in erregterem Wesen sich hinstellte, die Modulation dagegen in schwerfälliger Weise hemmend entgegenzutreten darf. Dies Alles muss der Geist bestimmen, der das Ganze durchwehen soll. Das Beispiel unserer Meister soll uns auch hier leiten. Mozart setzt den zweiten Theil seiner unter Nro. 74 begonnenen Sonate auf folgende Weise fort:

79.

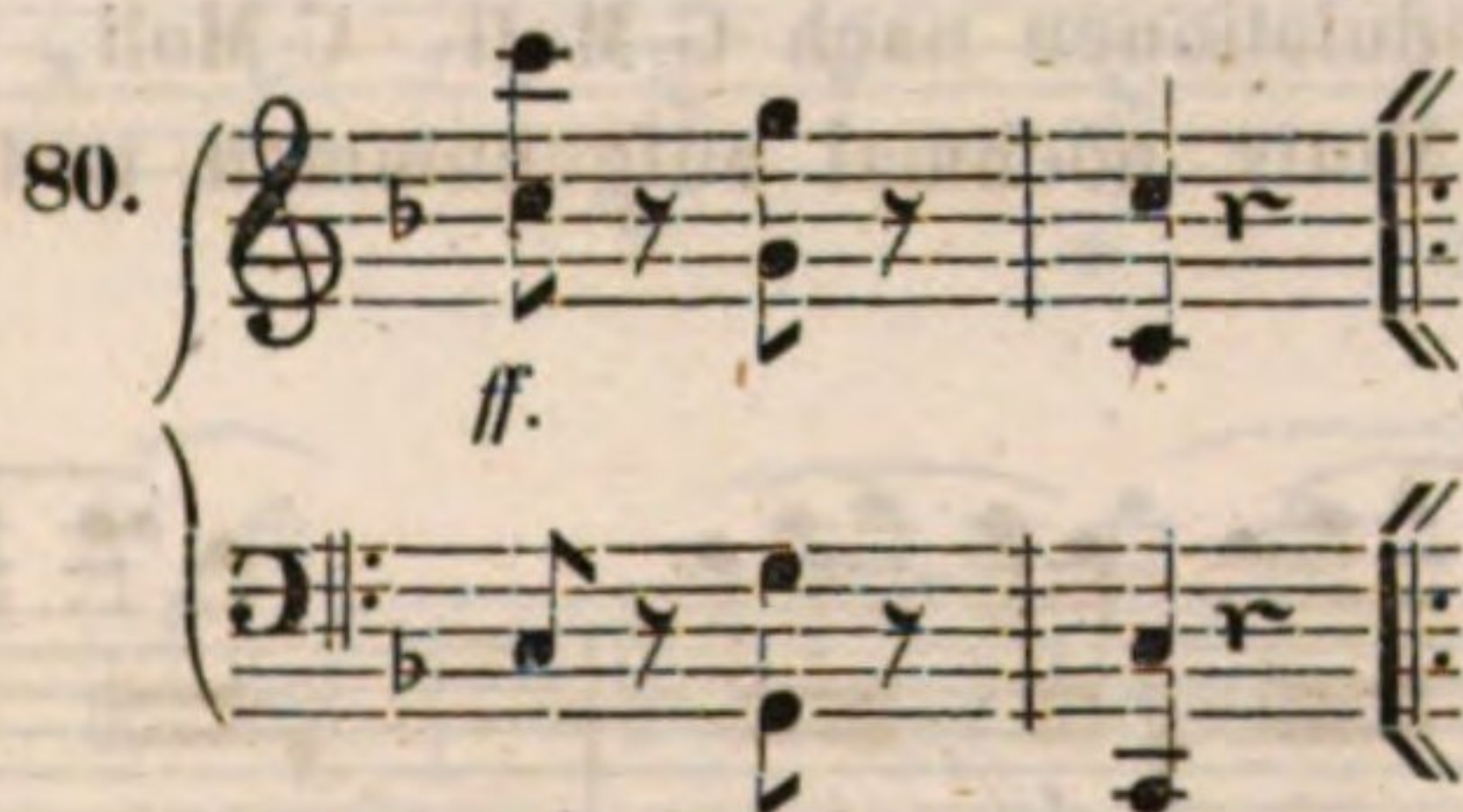
The musical score is for the second part of Mozart's Sonata No. 74. It begins at measure 79. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score is written for piano, with a treble staff and a bass staff. The melody in the treble staff is marked with dynamics: p. (piano), fz. (forzando), p. (piano), fz. (forzando), p. (piano), fz. (forzando), p. (piano). The bass staff provides accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.



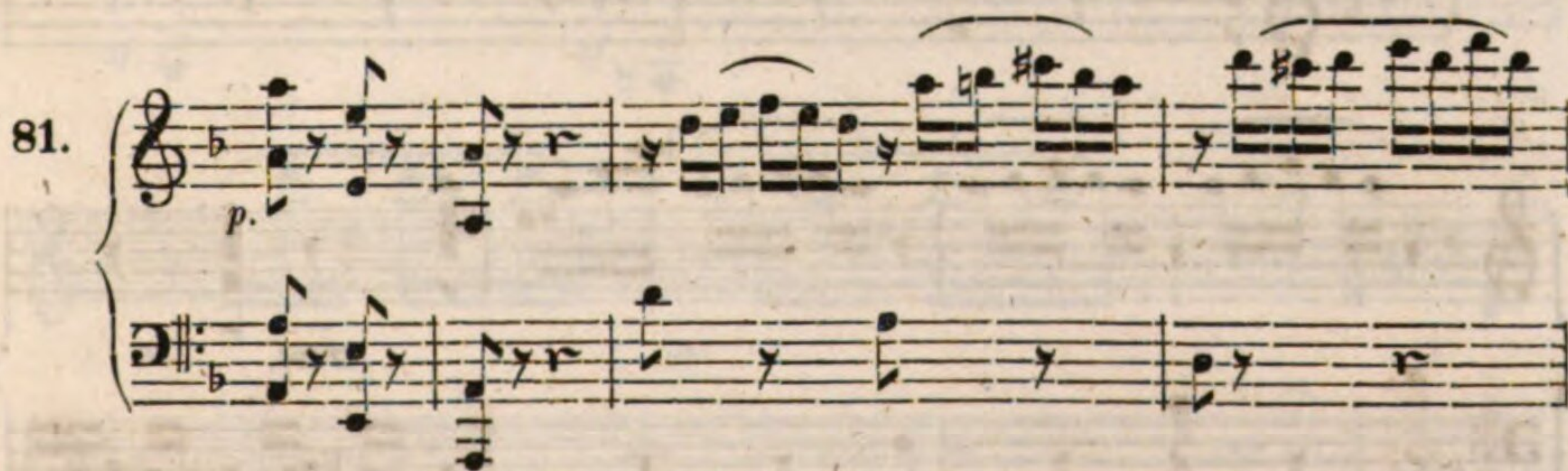


Mozart beginnt in dieser Sonate den zweiten Theil mit einem neuen Satze, nach dessen Wiederholung er den gangartigen Satz nach der Gesangsgruppe des ersten Theiles hier wieder aufnimmt, vermittelt desselben nach G-Moll und D-Moll modulirt, durch A-Moll zur Ober-Dominante der Haupt-Tonart einleitet, wonach wie von Anfang fortgefahren wird.

Beethoven verfährt in der unter Nro. 76 begonnenen Sonate im zweiten Theile in mehr thematischer Durchführung, indem er das Schlussmotiv des ersten Satzes festhält; das Motiv heisst so:

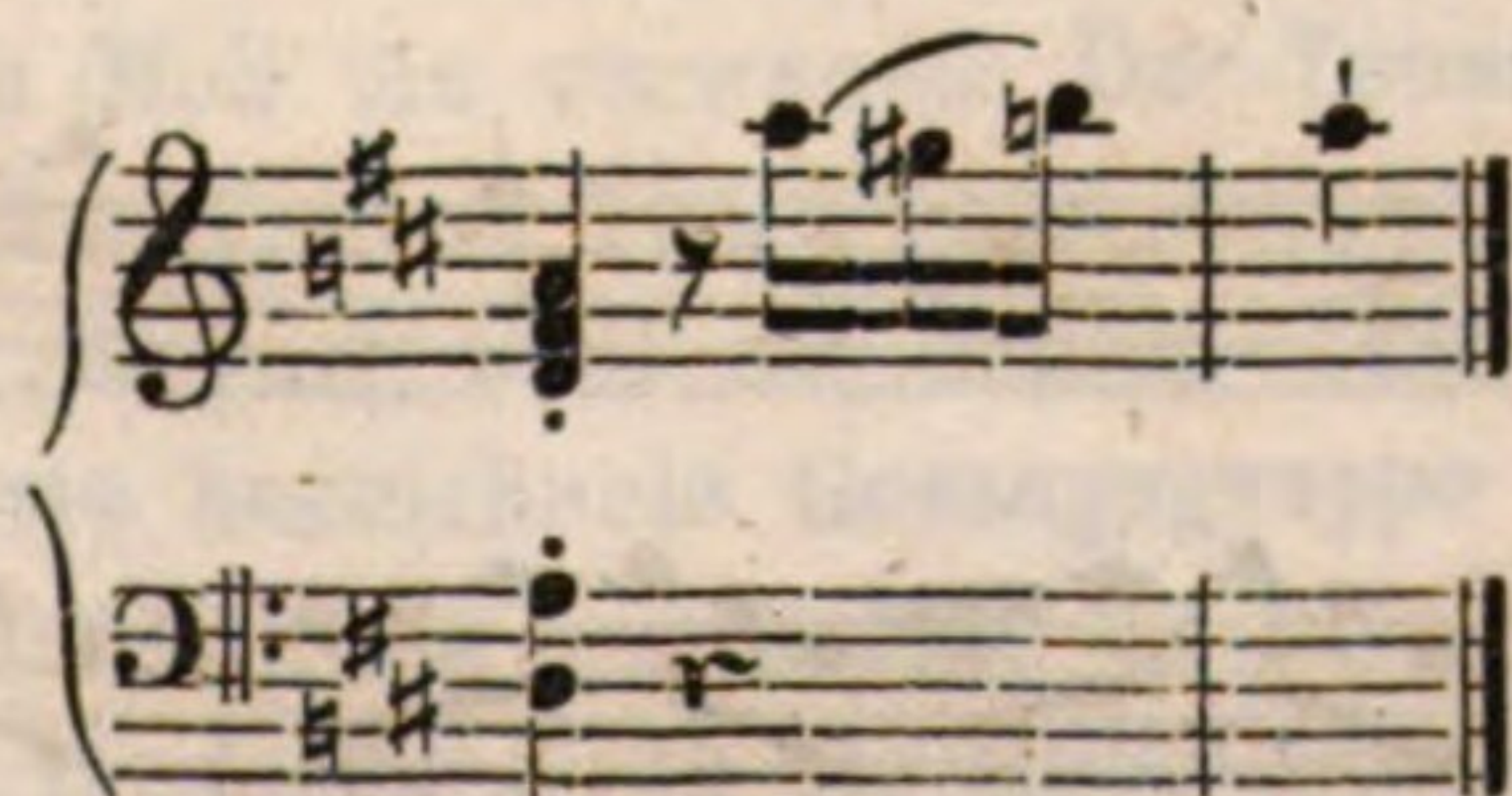
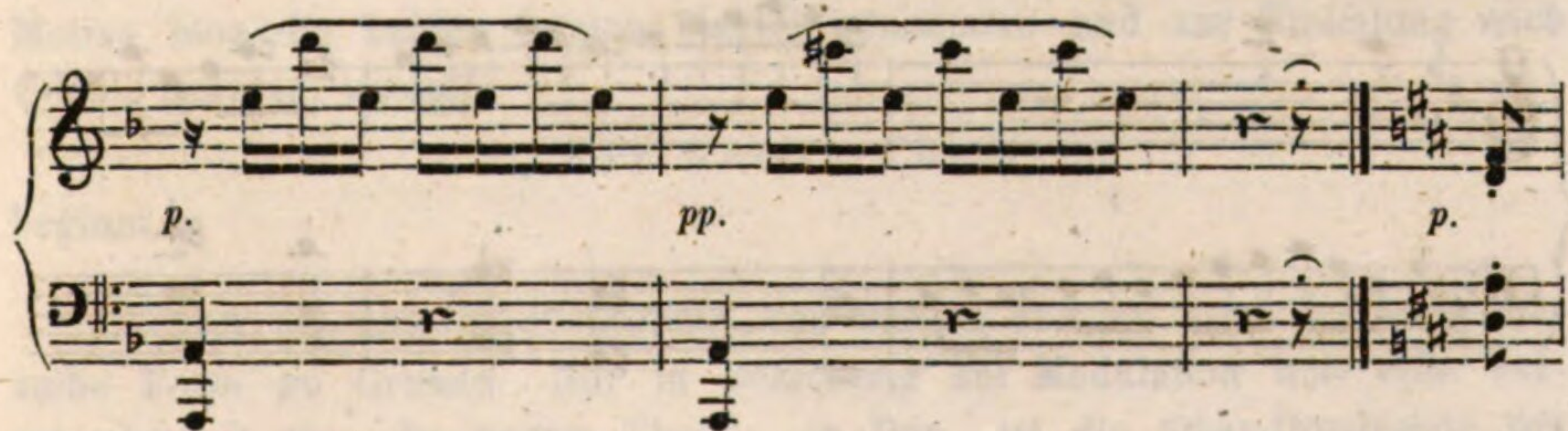
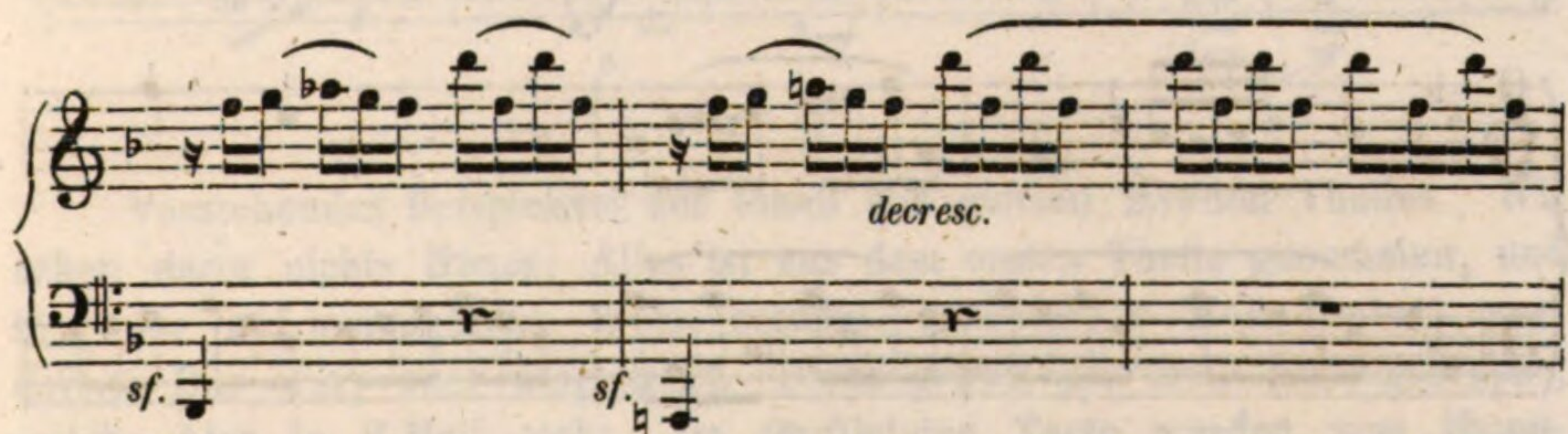
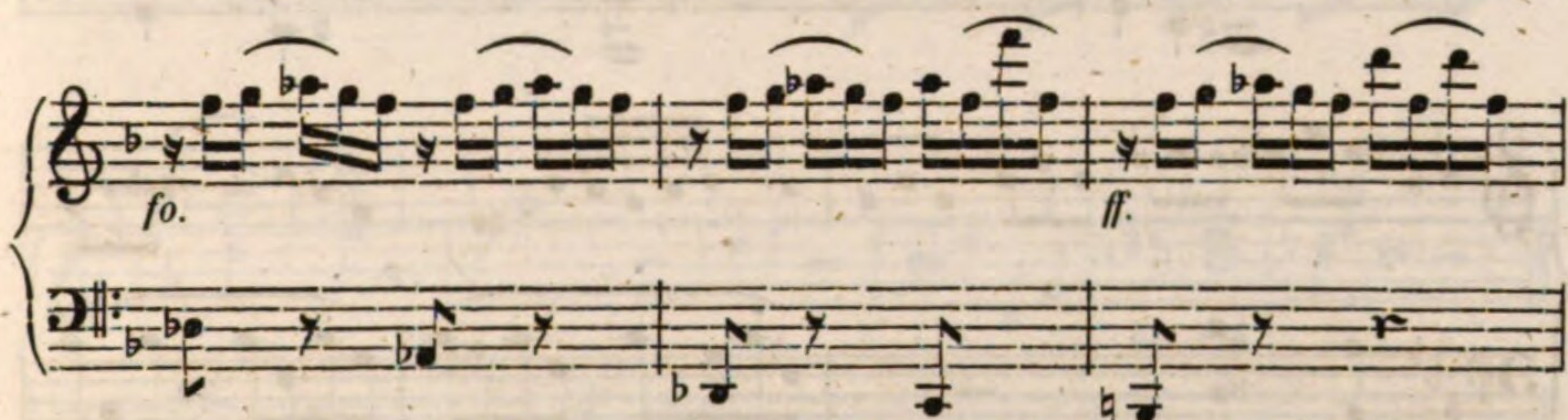
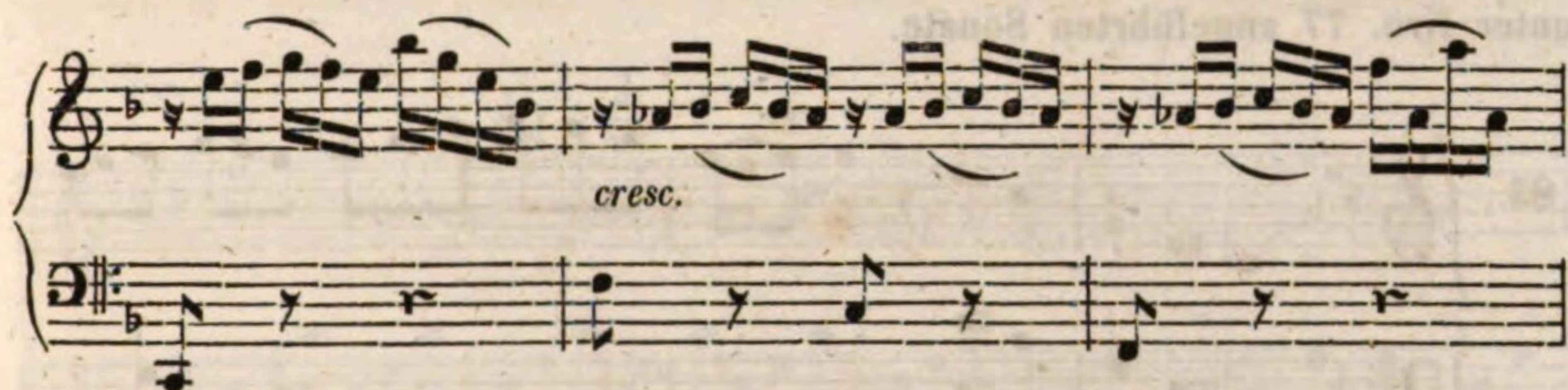
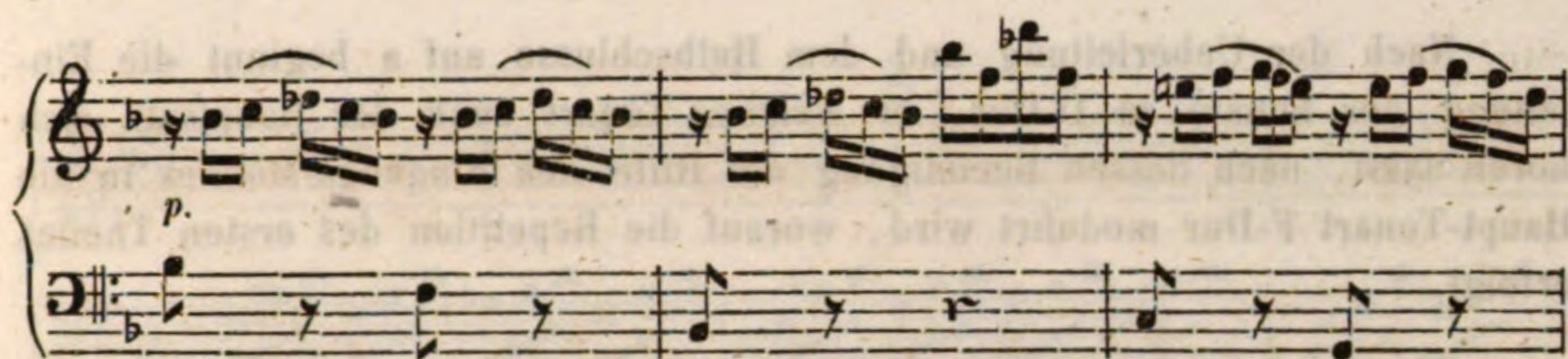


und er führt nun den zweiten Theil mit Benützung desselben so fort:



Das gewählte Motiv erscheint zuerst im Basse und wird dann in vollen Accorden, so wie mit nachahmender Figur im Basse wiederholt; darauf folgt ein gangartiger melodischer Satz in gebrochener Figuration wie vorstehend der letzte Tact, mit Modulationen nach G-Moll, C-Moll, von da nach B-Dur, in welcher Tonart das Motiv nochmal aufgenommen und nachgeahmt wird, wie folgt:

82.

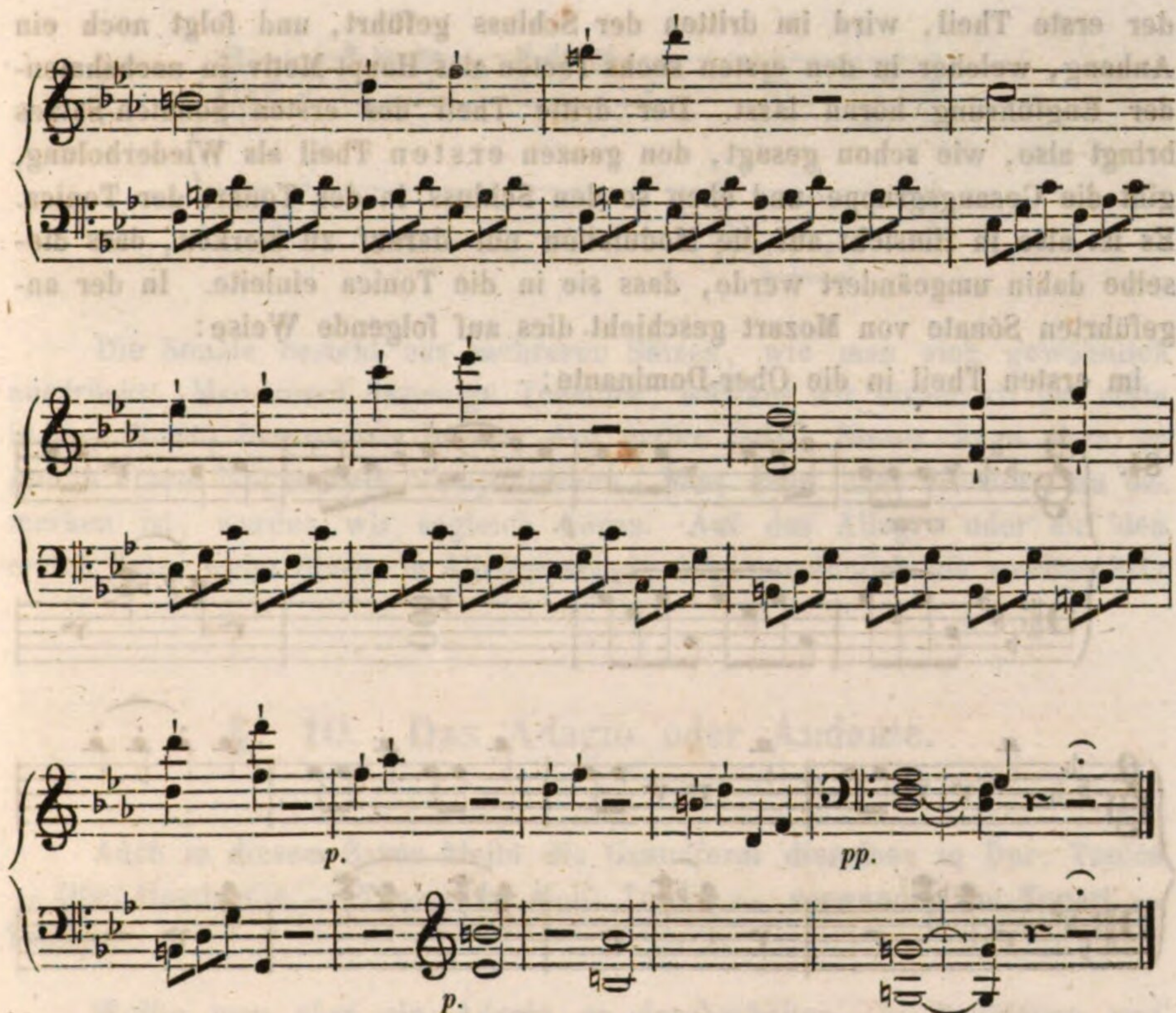


Nach der Ueberleitung und dem Halbschlusse auf a beginnt die Einleitung der Sonate in D-Dur, in welcher Tonart auch der Hauptsatz sich hören lässt, nach dessen Beendigung mit Hilfe des Eingangs-Motives in die Haupt-Tonart F-Dur modulirt wird, worauf die Repetition des ersten Theiles erfolgt.

Ebenso benützt in thematischer Arbeit Mozart das erste Motiv seiner unter Nro. 77 angeführten Sonate.

83.

The musical score for measures 83-90 is written for piano. It features a treble and bass staff system. The key signature is one flat (Bb). The melody in the treble staff starts with a trill (tr.) on the first measure. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include 'p.' (piano) and 'fo.' (forte). The score shows a variety of musical textures, including arpeggiated figures and sustained chords.



Vorstehendes Beispiel ist der Inhalt des ganzen zweiten Theiles. Wir sehen darin nichts Neues; Alles ist aus dem ersten Theile genommen, und hier nur auf mannigfache Weise benützt, mitunter in Moll benützt, was dort in Dur war, oder umgekehrt. Hiezu gehört die erste Gesangsgruppe, welche hier in F-Moll steht. Im fünftletzten Tacte werden vom Haupt-Motive bloß die beiden letzten Viertel genommen und zur Einleitung nach C-Moll benützt, worauf

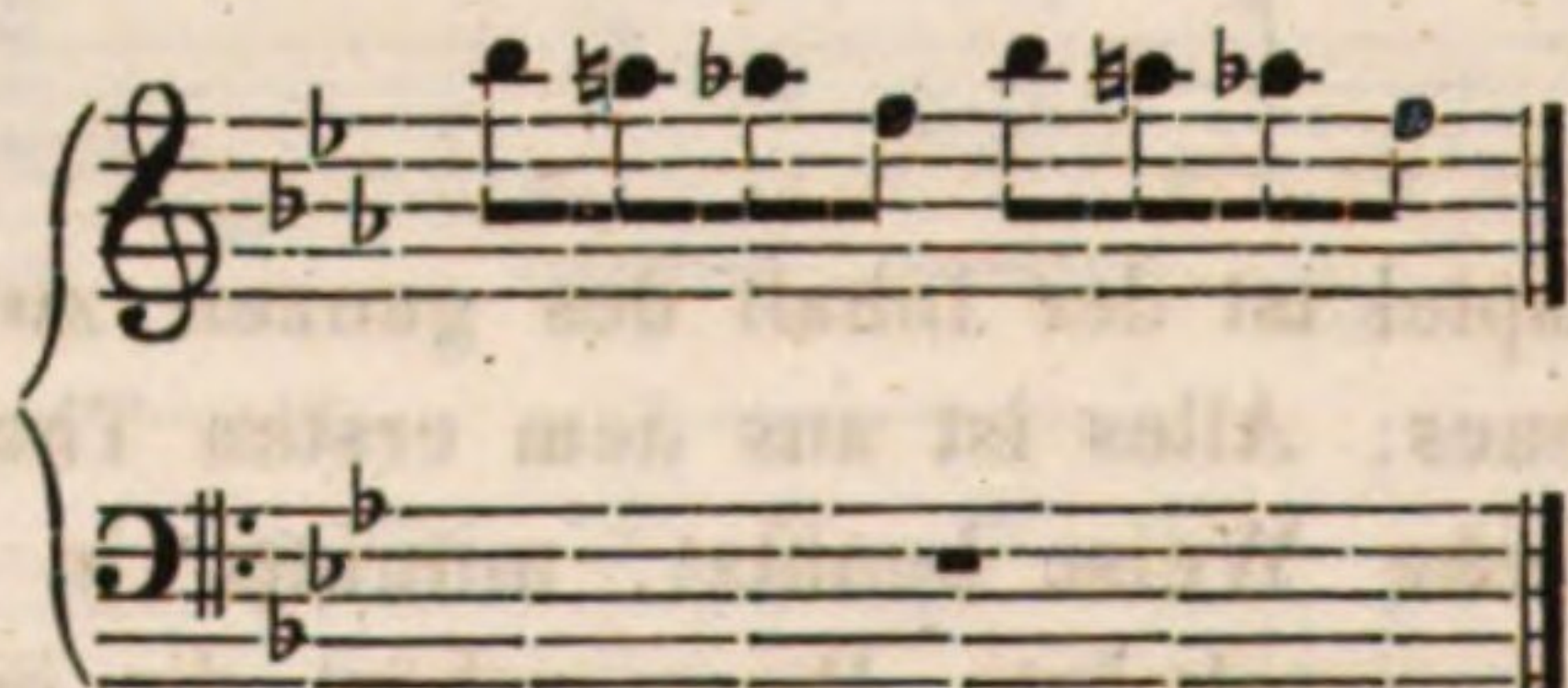
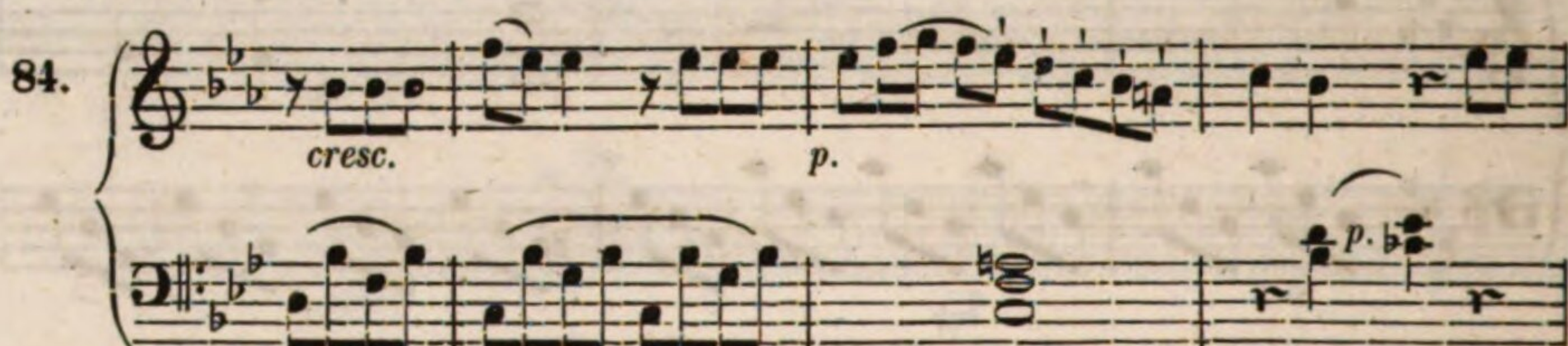
der dritte Theil

beginnt.

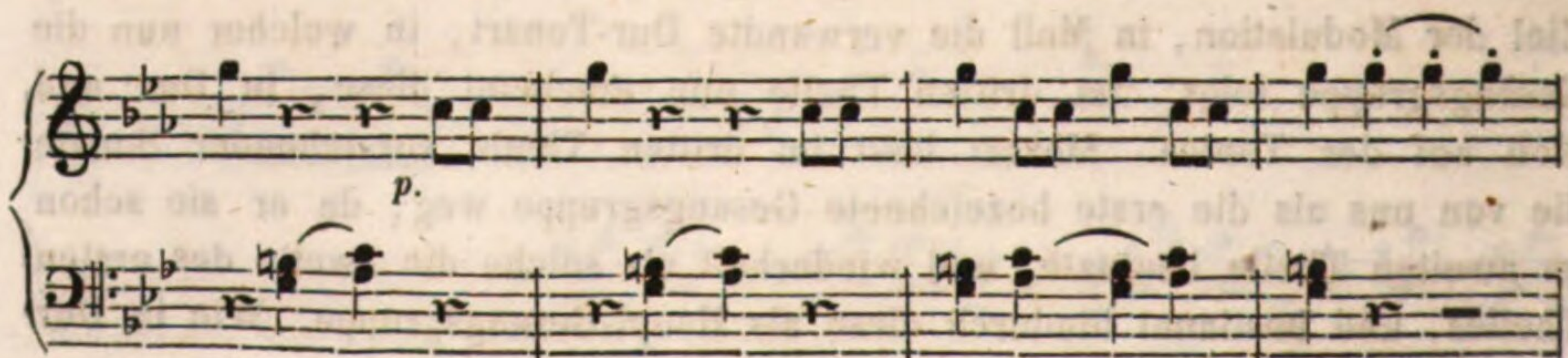
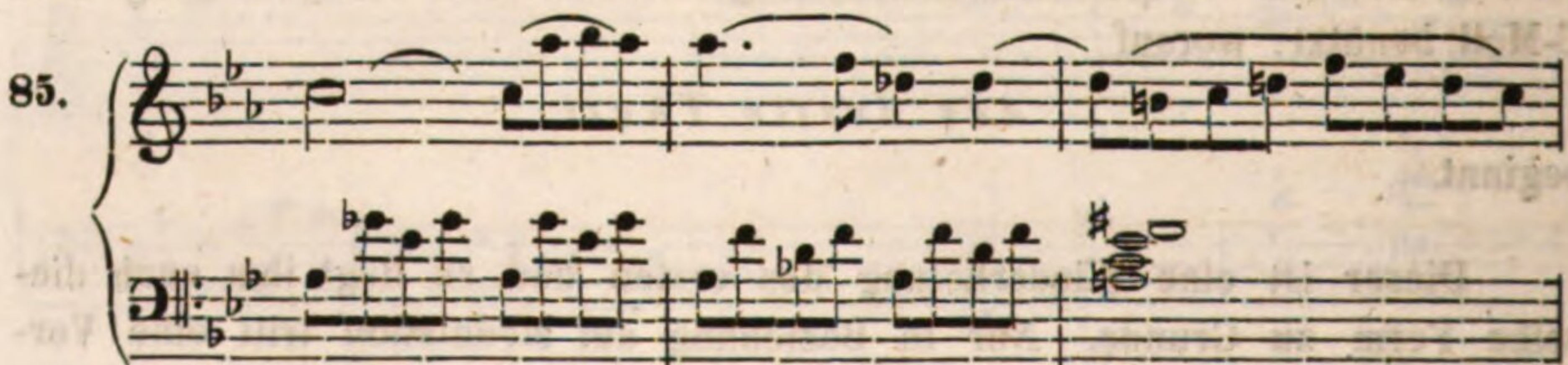
Dieser ist eine Wiederholung des ersten und es liegt ihm auch dieselbe Form zu Grunde. Nur in Beziehung auf Modulation tritt eine Verschiedenheit ein. Im ersten Theile, in Dur, ist die Ober-Dominante das Ziel der Modulation, in Moll die verwandte Dur-Tonart, in welcher nun die Gesangsgruppe folgt. Im dritten Theile nun erscheint diese, in Dur und Moll auf der Tonica. Mozart läßt im dritten Theile vorstehender Sonate die von uns als die erste bezeichnete Gesangsgruppe weg, da er sie schon im zweiten Theile benützte, und wiederholt als solche die zweite des ersten Theiles, und bestimmt hiedurch diese als Haupt-Gesangsgruppe. Wie in Dur

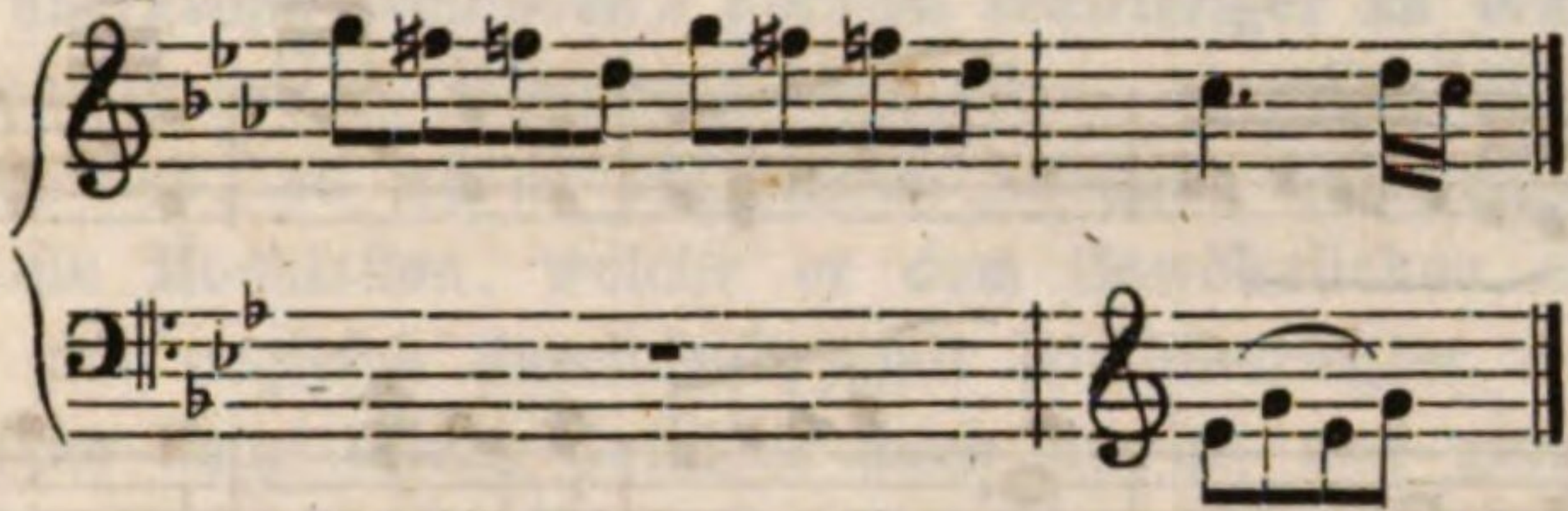
der erste Theil, wird im dritten der Schluss geführt, und folgt noch ein Anhang, welcher in den ersten sechs Tacten das Haupt-Motiv in nachahmender Engführung hören lässt. Der dritte Theil des ersten Sonaten-Satzes bringt also, wie schon gesagt, den ganzen ersten Theil als Wiederholung, gibt die Gesangsgruppe und eben so den Schluss in der Tonart der Tonica. Es ist also in Hinsicht auf die Modulation nur darauf zu merken, dass dieselbe dahin umgeändert werde, dass sie in die Tonica einleite. In der angeführten Sonate von Mozart geschieht dies auf folgende Weise:

im ersten Theil in die Ober-Dominante:



im dritten Theil in die Tonica (C-Moll):





Die Sonate besteht aus mehreren Sätzen, wie man sich gewöhnlich ausdrückt. Man nennt dasjenige Tonstück, welches wir bisher als das erste in der Sonate besprochen haben, den ersten Satz. Dieser kann eben so gut in einem langsameren Tempo stehen. Was dann über die Form zu bemerken ist, werden wir sogleich hören. Auf das Allegro oder auf den ersten Satz, wenn dieser in Allegro stand, folgt gewöhnlich als zweiter Satz

§. 10. Das Adagio oder Andante.

Auch in diesem Satze bleibt die Grundform dieselbe; in Dur: Tonica — Ober-Dominante — Tonica; in Moll: Tonica — verwandte Dur-Tonart — Tonica.

Wollte man aber ein Adagio so durcharbeiten, in Benützung und Durchführung der Motive so weit gehen, wie dies etwa im ersten Satze bei raschem Tempo sehr am Platze ist und dem Ganzen das Gepräge der Gediegenheit gibt, so würde eine derartige Ausbreitung zu unmässiger Länge und Breite führen. Daher begnügt sich das Adagio oder Andante in Beziehung auf Ausführung häufig mit ausgeprägtem Hauptsatze, welcher sich als hauptsächlich genügend hinstellt. Hiezu gibt Beethoven in dem Adagio seiner F-Moll-Sonate ein Beispiel; die Form desselben ist eine der einfachsten in dieser Art. —

Die Hauptgruppe ist zweitheilig, wie wir unter Nro. 35 dieser Abtheilung gesehen haben, und besteht aus folgenden sechzehn Tacten:



Nun beginnt die Ueberleitung mit D-Moll nach C-Dur, welche mit einer Cadenz im elften Tacte dort ankommt, von da aus den Schluss beginnt, im vierten Tacte denselben vollendet und zugleich wieder nach F-Dur einleitet, und von hier aus die Repetition beginnt, welche zum Theil ganz genau, zum Theil variirt, mit etwas verlängertem Schlusse den ersten Theil wieder gibt. — Eine Gesangsgruppe ist hier nicht, daher auch der Ueberleitungssatz in der Repetition nicht wiederholt wird.

Wie überhaupt Beethoven's Formen schwieriger zu erkennen sind, da sie sich nicht immer so abgegrenzt darstellen, wie allenfalls die Haydn'schen und Mozart'schen, so ist es bei diesem kühnen, hochfliegenden Geiste oft besonders die Modulation, welche er dem Gewöhnlichen entgegenstellt. — Seelenvoll und zugleich durchdacht, mit wohlüberlegter Anordnung, leitet ihn die reiche Fülle seines Gefühles auch hierin, und gerade er zeigt es hauptsächlich, wie durch die Modulation irgend ein Seelenzustand sich tief und mächtig erheben kann, und den Hörer dadurch in die Stimmung des Künstlers mit hinziehen hilft. — Es ist schon früher bemerkt worden, dass die Modulation die Form hervortreten helfen lasse. Nun kann aber ein Abgehen von der gewöhnlichen Modulation eben so am Platze sein, wenn nämlich die künstlerische Stimmung oder ein vorgesetzter Ausdruck eines gewissen Seelenzustandes der Zweck des Kunstwerkes ist. —

Beethoven gibt ein Beispiel, worin er von der gewöhnlichen Modulationsform abweicht und die sich durch den Seelenzustand, welcher dem Tonstücke zum Grunde liegt, vollkommen rechtfertigt; dies ist das Andante espressivo (*l'absence*) in seiner Sonate Op. 81.

Die Tonart ist C-Moll; nach rastlosem Umherschauen in G-Dur, C-Moll, As-Dur, F-Moll wird endlich in die Gesangsgruppe nach G-Dur moduliert, deren Cadenz aber in G-Moll beginnt, mit Trugschluss auf Es-Dur fortfährt und sogleich nach F-Moll moduliert, in welcher Tonart nun die Haupt-Gesangsgruppe, als dritter Theil, wiederholt wird. Da Beethoven den letzten Satz der Sonate sogleich anhängt, so wird das erste Motiv zur Modulation in die Haupt-Tonart C-Moll, und von da aus in die Ober-Dominante von Es-Dur, benützt, in welcher Tonart der Schlusssatz (*le retour*) in lebensfrischer, freudiger Bewegung steht. —

Dieses Andante ist kurz, daher die Menge der berührten Tonarten die bange Rastlosigkeit unzweifelhaft lässt, so wie das Ganze an Düsternheit und Trauer dadurch gewinnt, dass die Tonarten sich immer tiefer und tiefer versinken, die Repetition z. B. in F-Moll steht etc.

In diesem Satze der Sonate wird auch sehr häufig die Verzierung der Motive, das Variiren derselben angewendet, damit die Kürze der Form an Reichhaltigkeit und Abwechslung gewinnt. So variirt z. B. Mozart, Beethoven folgende einfache Motive:

Andantino con espressione. *Mozart.*

87. 

1. 2.

etc.

3.

4.

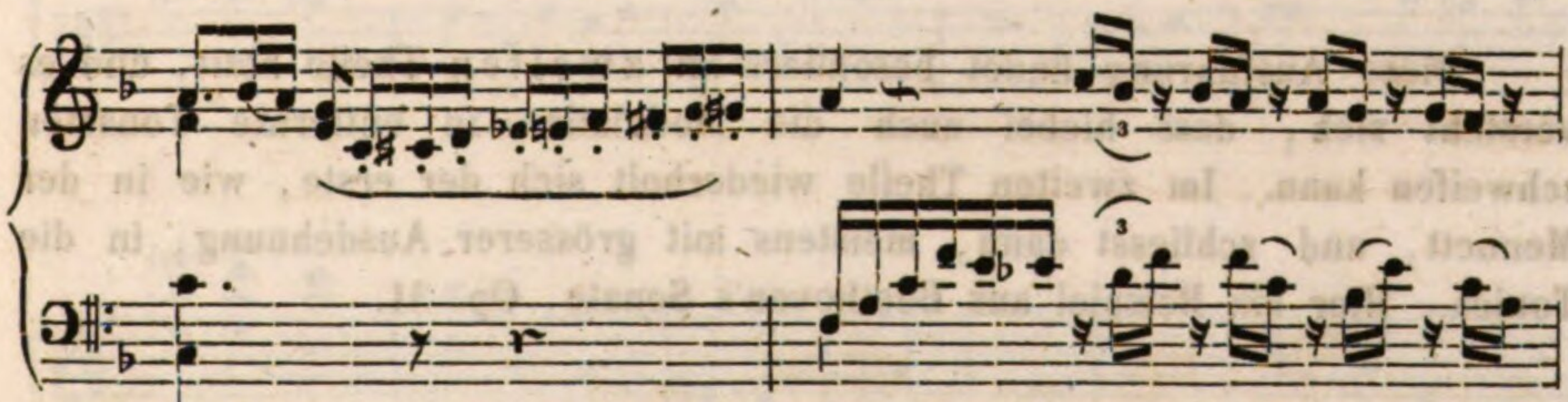
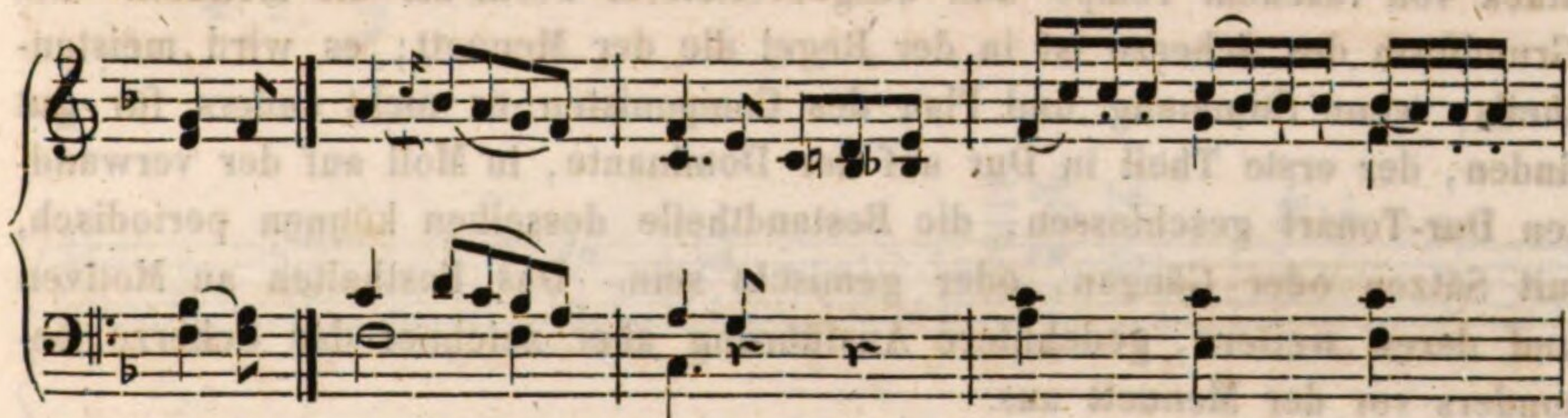
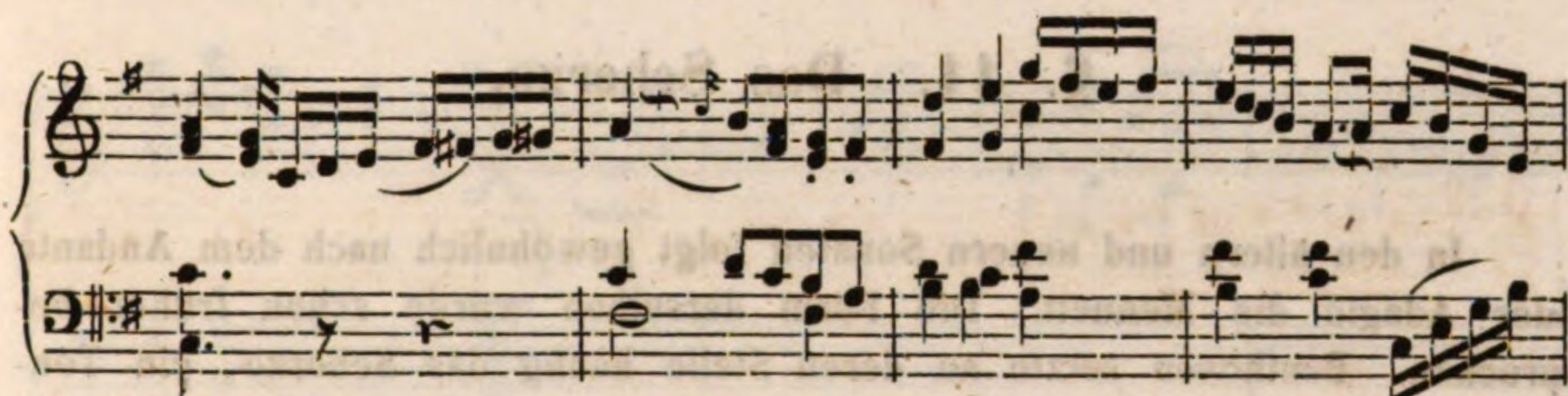
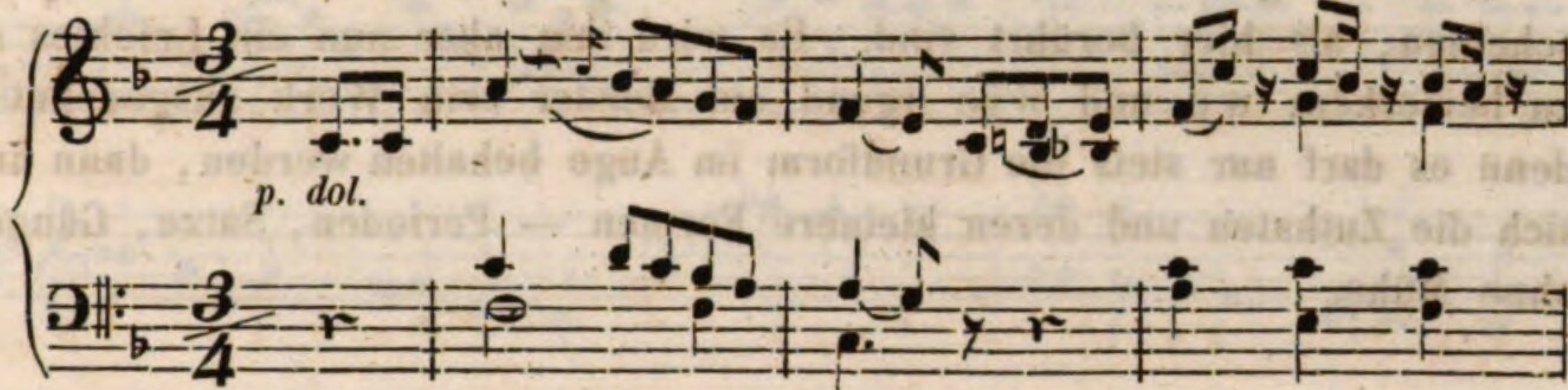
fo. *p.*

fo. *p.* *tr*

Adagio.

Beethoven.

88.

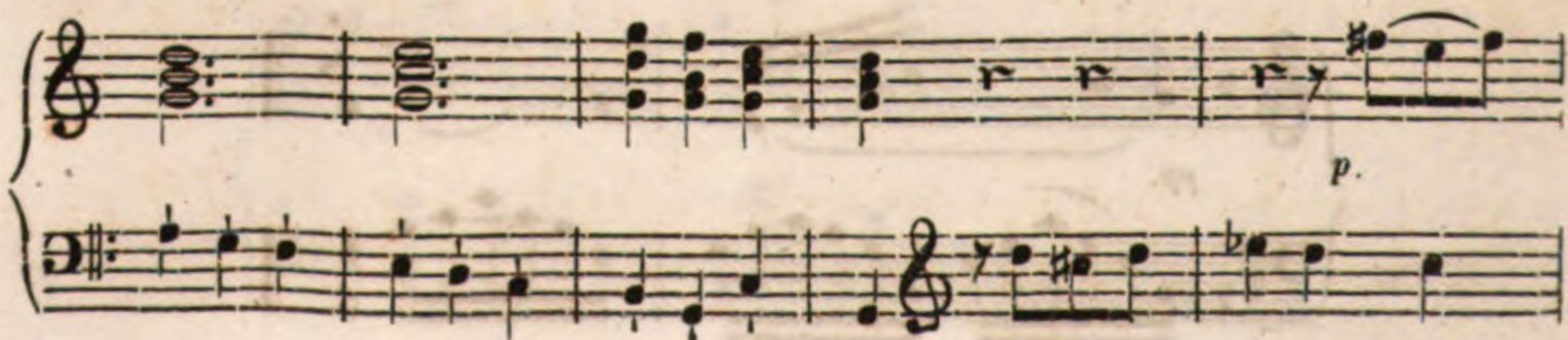
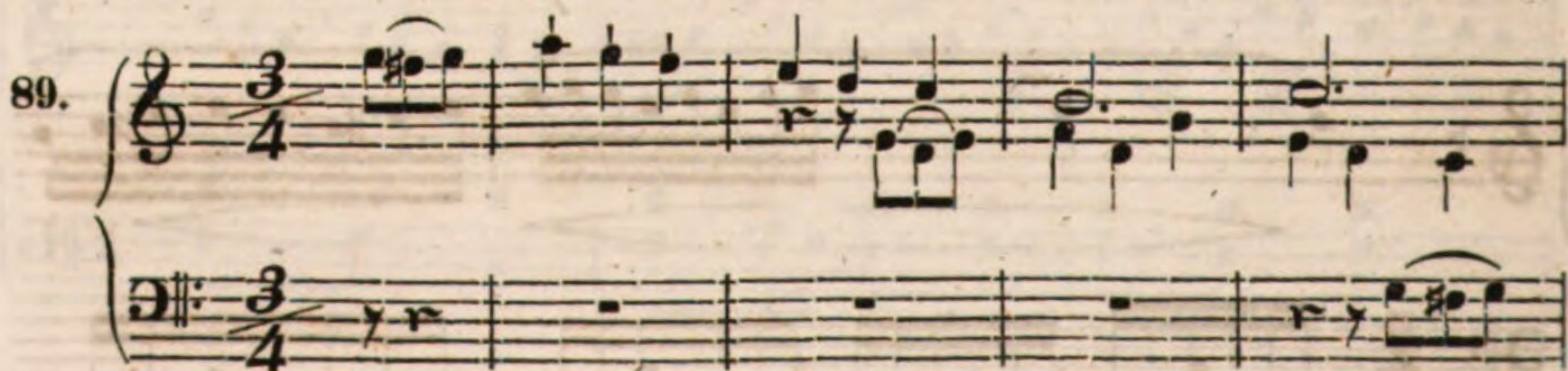


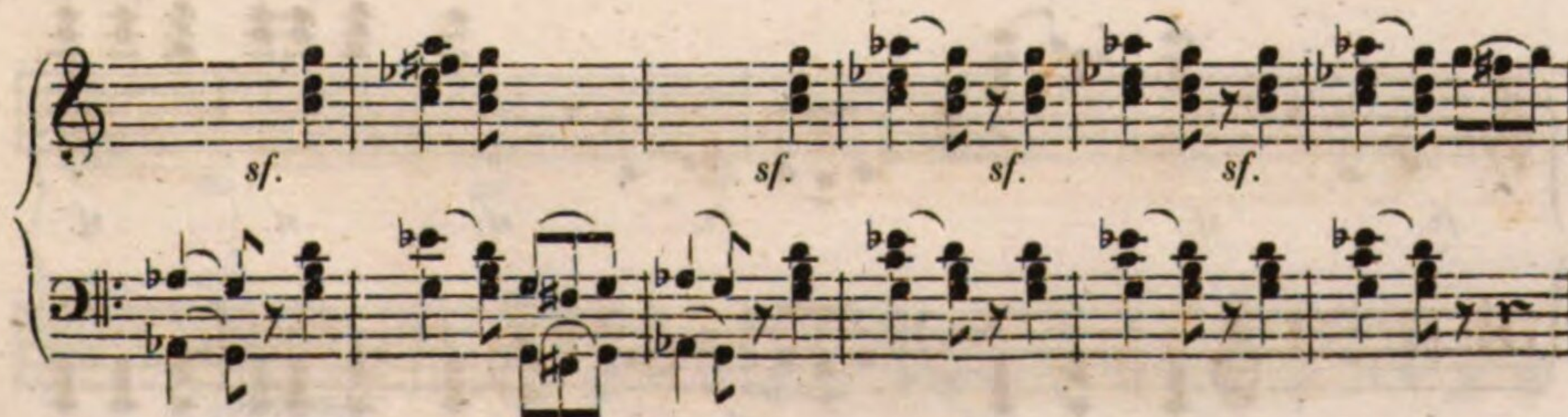
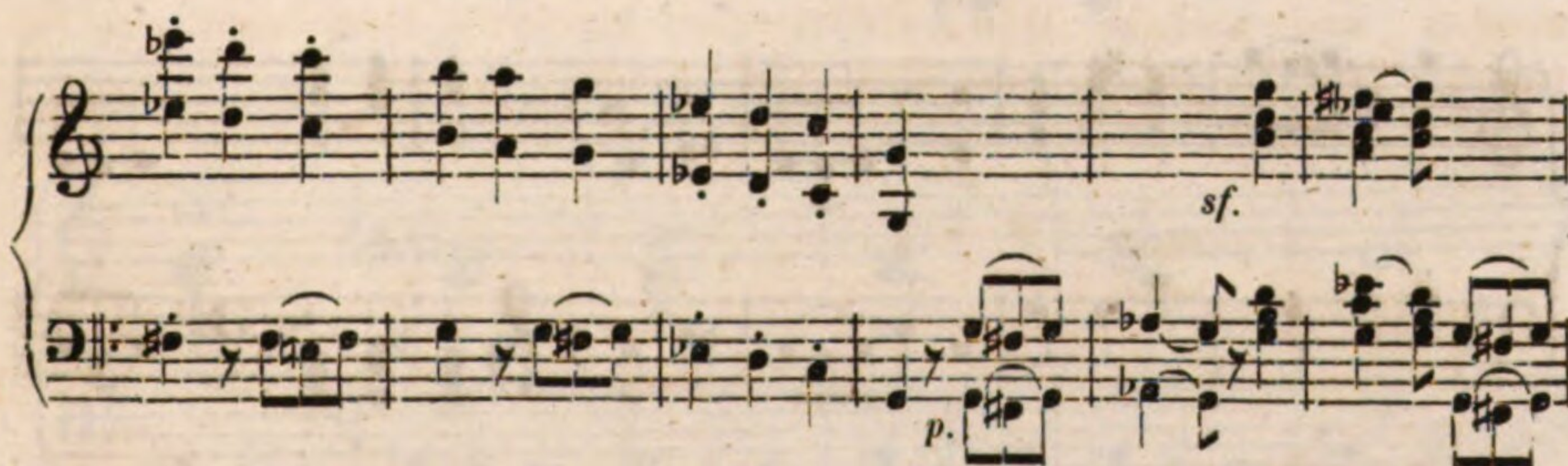
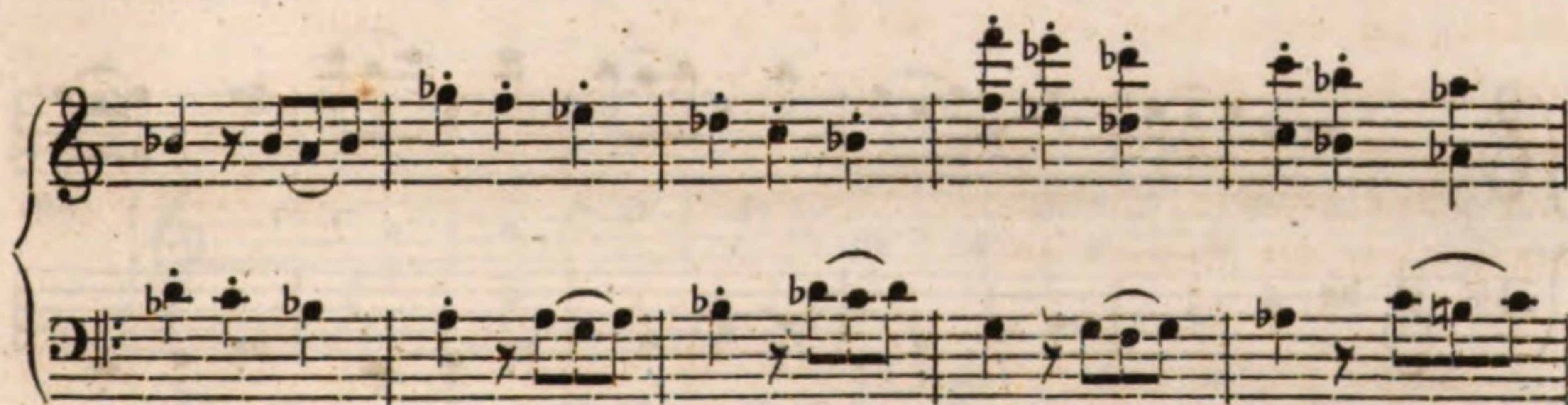
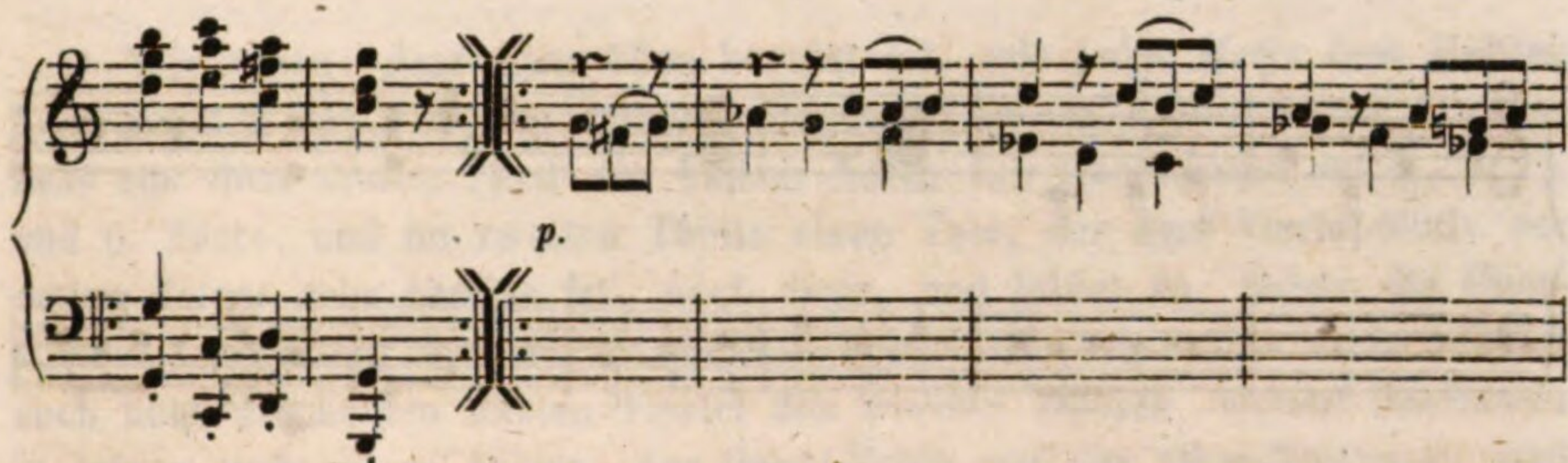
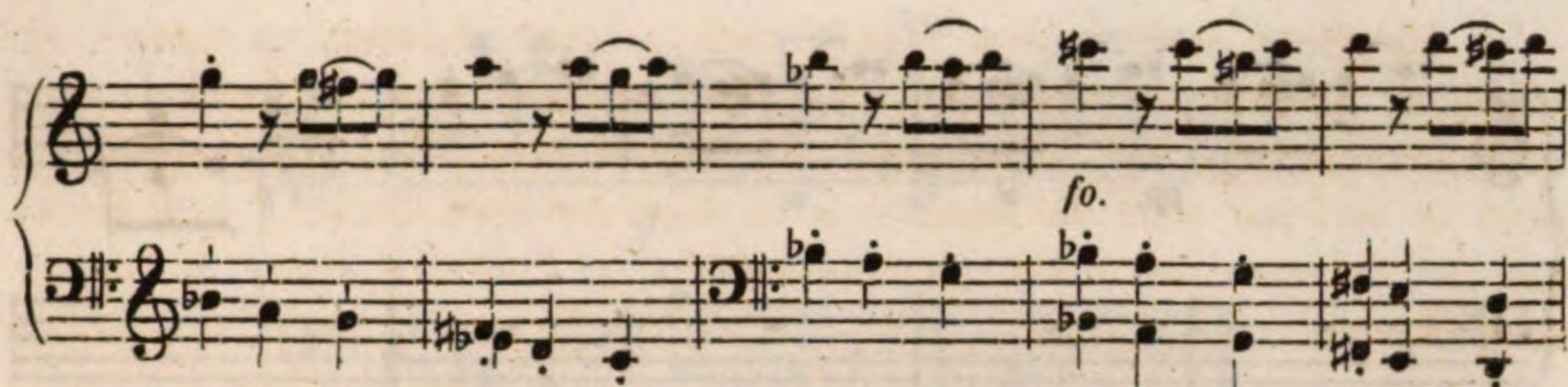
Allerdings werden dem Jünger auch grössere Formen im Adagio erscheinen, als hier berührt sind. Es wird ihm aber nun ein Leichtes sein, zu bemerken, wo und wie irgend ein Meister sein Werk ausgedehnt hat, denn es darf nur stets die Grundform im Auge behalten werden, dann finden sich die Zuthaten und deren kleinere Formen — Perioden, Sätze, Gänge — ohne Mühe.

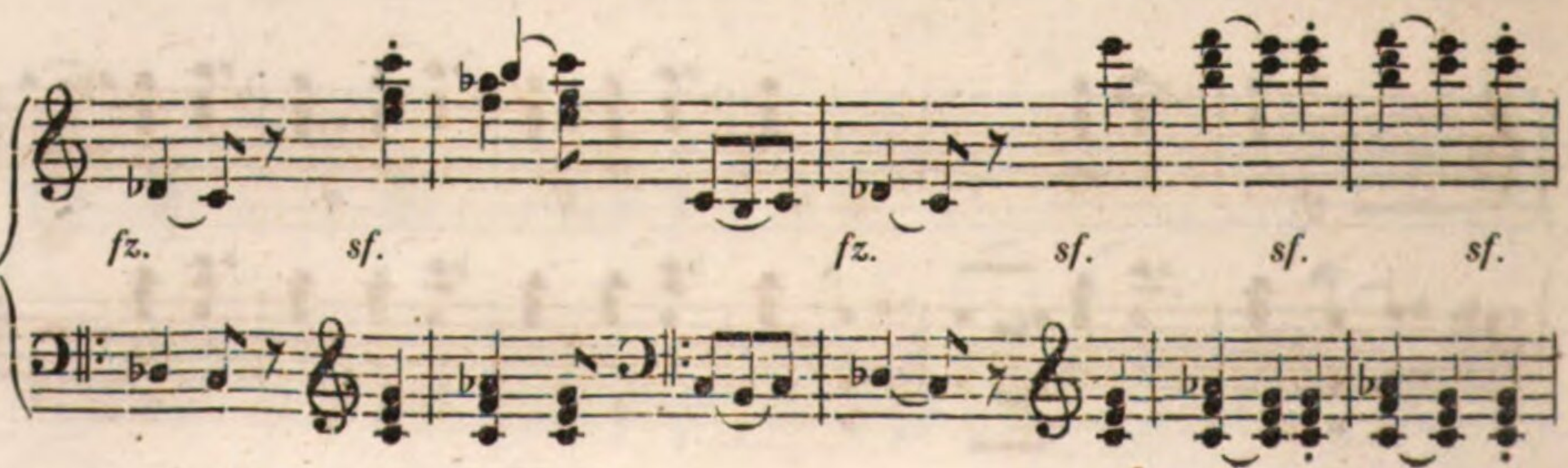
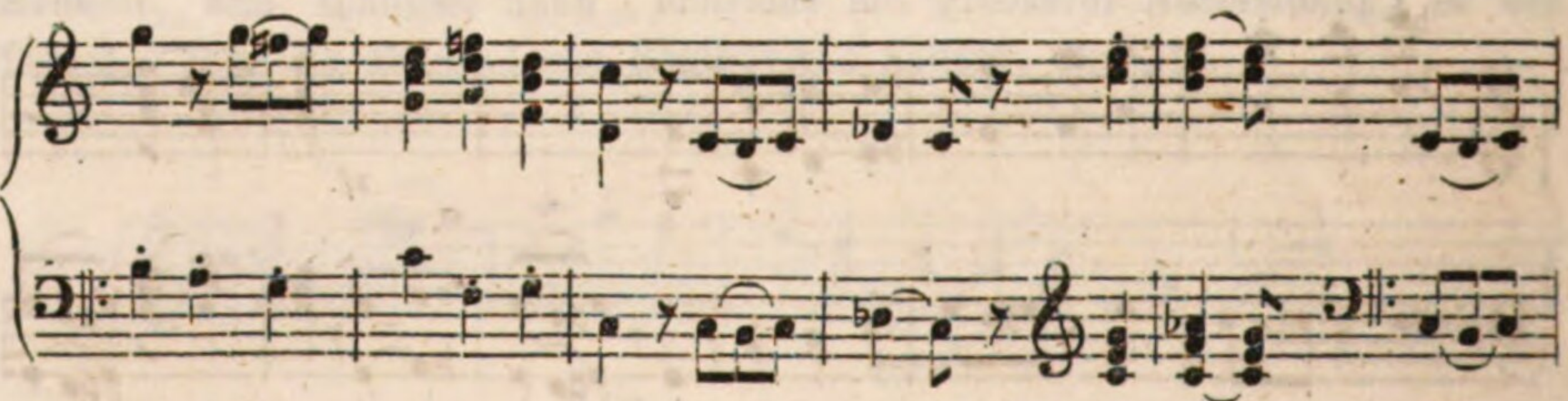
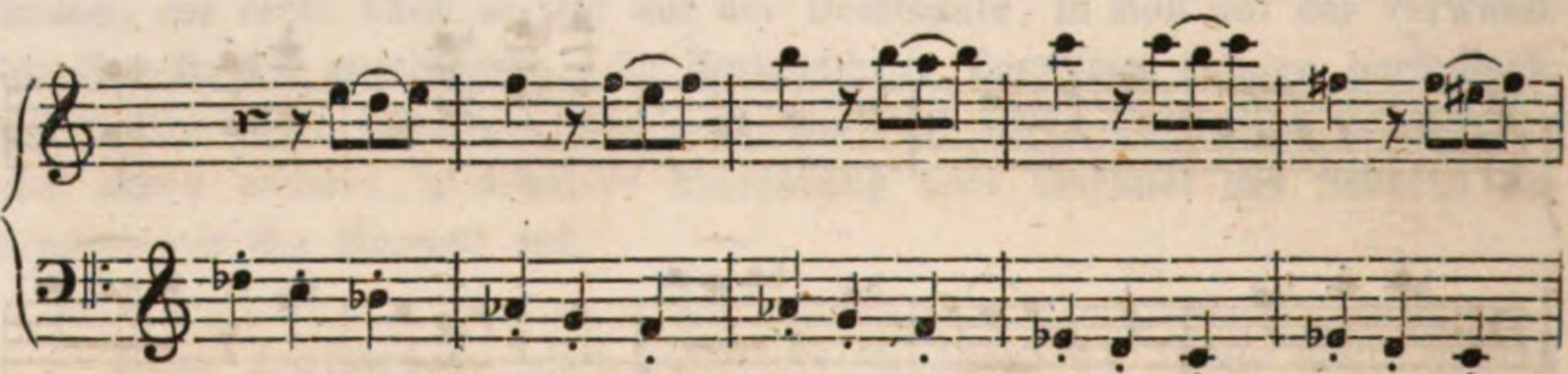
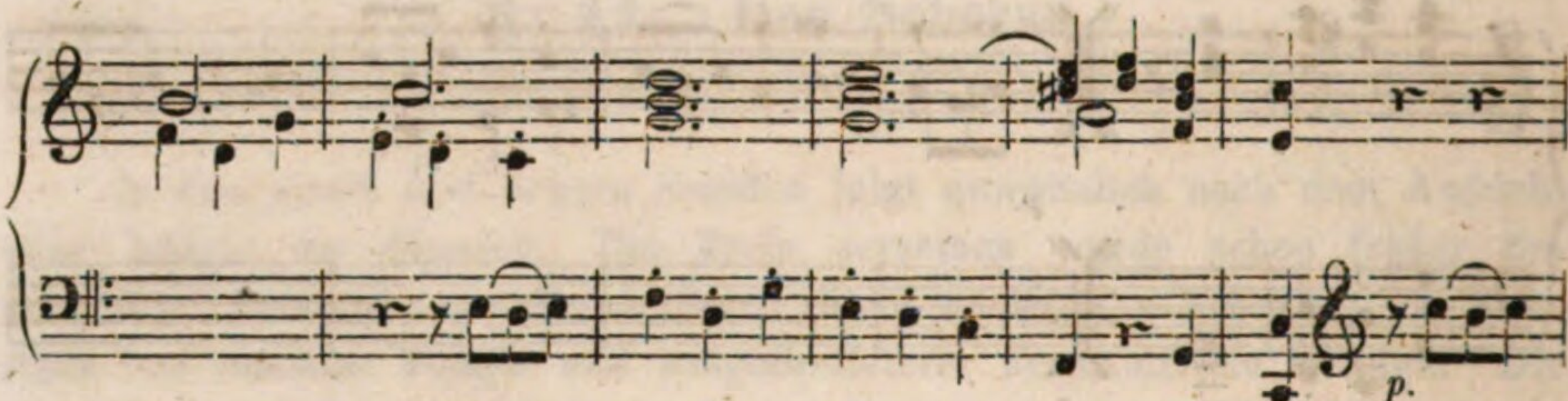
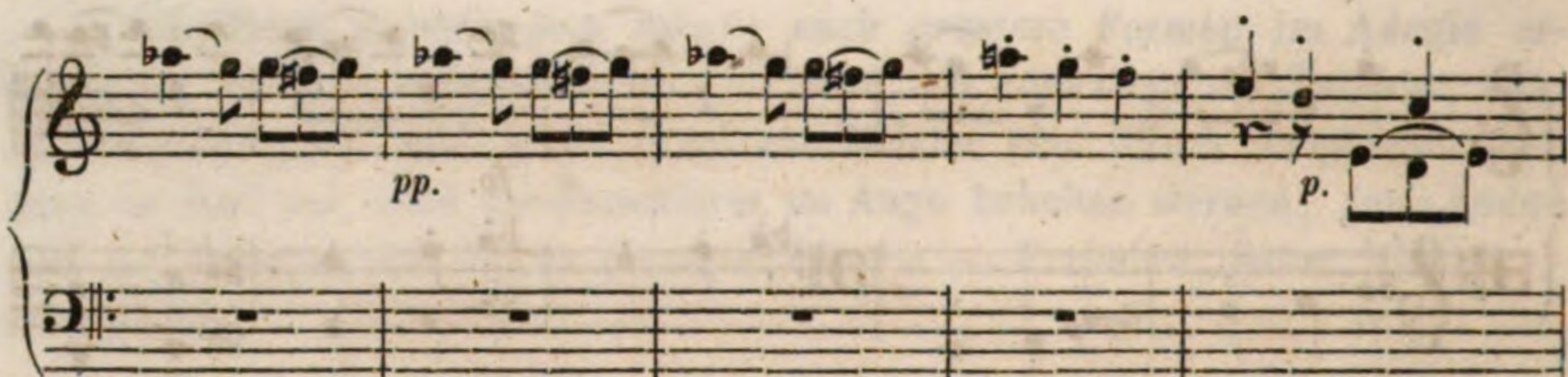
§. 11. Das Scherzo.

In den ältern und neuern Sonaten folgt gewöhnlich nach dem Andante oder Adagio die Menuett. Die Form derselben wurde schon früher besprochen. Beethoven setzte an deren Stelle häufig das Scherzo, ein Tonstück von raschem Tempo und ausgebreiteterer Form als die Menuett. Die Grundform des Scherzo ist in der Regel die der Menuett; es wird meistens, wenn Stimmung und Plan des Componisten es nicht anders für gut finden, der erste Theil in Dur auf der Dominante, in Moll auf der verwandten Dur-Tonart geschlossen, die Bestandtheile desselben können periodisch, mit Sätzen oder Gängen, oder gemischt sein. Das Festhalten an Motiven und deren weitere, gedehntere Ausführung aber zeichnet das Scherzo besonders vor der Menuett aus.

Diese Ausführung findet besonders im zweiten Theile Statt, und es versteht sich, dass hiebei auch die Modulation in entfernte Tonarten schweifen kann. Im zweiten Theile wiederholt sich der erste, wie in der Menuett, und schliesst dann, meistens mit grösserer Ausdehnung, in die Tonica. Hier ein Beispiel aus Beethoven's Sonate, Op. 31.





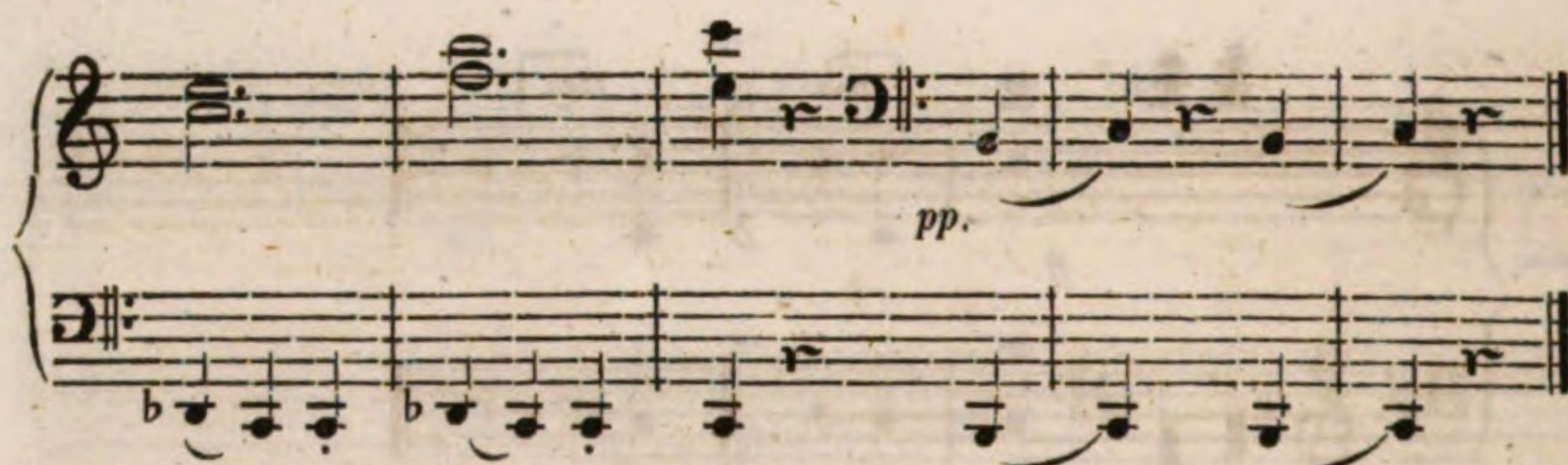




Wir sehen, dass hier Alles benützt ist, wie jedes Motiv dem Meister Stoff geboten hat. In dem darauf folgenden Trio aus A-Moll nimmt nur der Bass aus dem ersten Theil die halben Noten der Oberstimme im 3., 4., 5. und 6. Tacte, und im zweiten Theile einen Tact, der dem Viertel-Motiv des ersten Satzes sehr ähnlich ist, noch dazu, und bildet so, indem die Oberstimme accordisch figurirt, die beiden Theile des Trio. Ein Coda benützt auch noch die beiden letzten Viertel des zweiten Theiles, worauf Beethoven in seiner tiefsinnigen Weise, das Haupt-Motiv auf der Ober-Dominante und Tonica orgelpunktartig benützend, schliesst, wie folgt:

Coda.

90.



Auch hier kann in Beziehung auf Durchführung und Modulation weder Mass noch Plan gegeben werden. Man hüte sich nur vor Uebersättigung, trachte, den Motiven stets neues Interesse abzugewinnen, und führe die Modulation so, dass die Form durch sie Rundung behalte.

§. 12. Das Finale

oder der letzte Satz.

Dieser kann mehrere Formen haben, und zwar erwähnen wir, weil sie uns die bekannteste ist, der Form des ersten Satzes Allegro.

Dann kann, und dies ist die weniger gebräuchliche Form, ein Thema variirt werden, mit inzwischen stehenden neuen Sätzen und Perioden.

Die dritte Form des Finale ist das Rondo.

Die Form des Rondo ist von der Dichtkunst in die Tonkunst übergegangen. Unter Rondo versteht man in der Dichtkunst einen Rundgesang; was bei demselben als hauptsächlich bezeichnend auftritt, soll auch in musikalischer Beziehung hier besonders erwähnt sein, nämlich die Wiederholung des Hauptgedankens. Im Gedichte wird z. B. von Einem eine Strophe vorgetragen, und am Ende derselben vom Chor ein Gedanke immer als Refrain wiederholt. Gerade so im musikalischen Rondo, daher der erste Gedanke die Themagruppe desselben, sei er in Satz oder Periodenform geschrieben, sich im Verlaufe des Tonstückes vielleicht viermal wiederholt. Zwischen jeder dieser Wiederholungen stehen nun entweder neue Sätze, oder thematische Durchführungen der Hauptgruppe oder der neuen Mittelsätze. Es liesse sich nun leicht ein Plan vorlegen, nach welchem man in früherer Zeit, oder wie dieser oder jener Meister ein Rondo in formeller und modulatorischer Einrichtung schrieb. Dies würde zu nichts nützen, und wir wenden uns lieber an den herrlichen Geist, welcher auch in dieser Gattung das Vortrefflichste geleistet hat, und dessen Sonaten Schätze bergen, in welchen man nur mit Liebe und Begeisterung forschen und lernen kann, an unserm grossen Beethoven, aus dessen Sonate Op. 10 wir das Rondo entlehnen.

*Rondo.**Allegro.*

91.

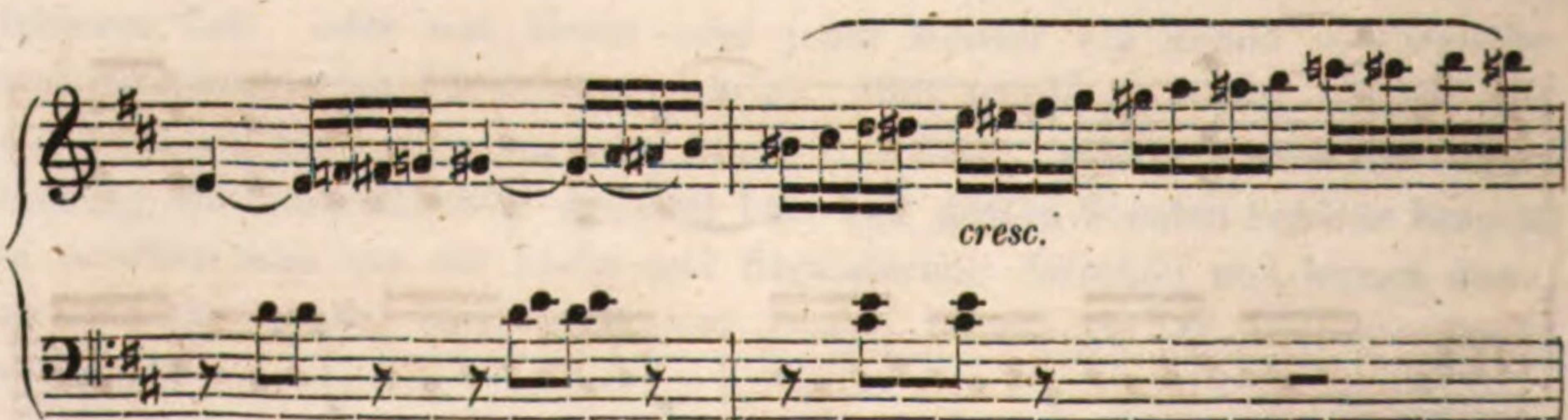
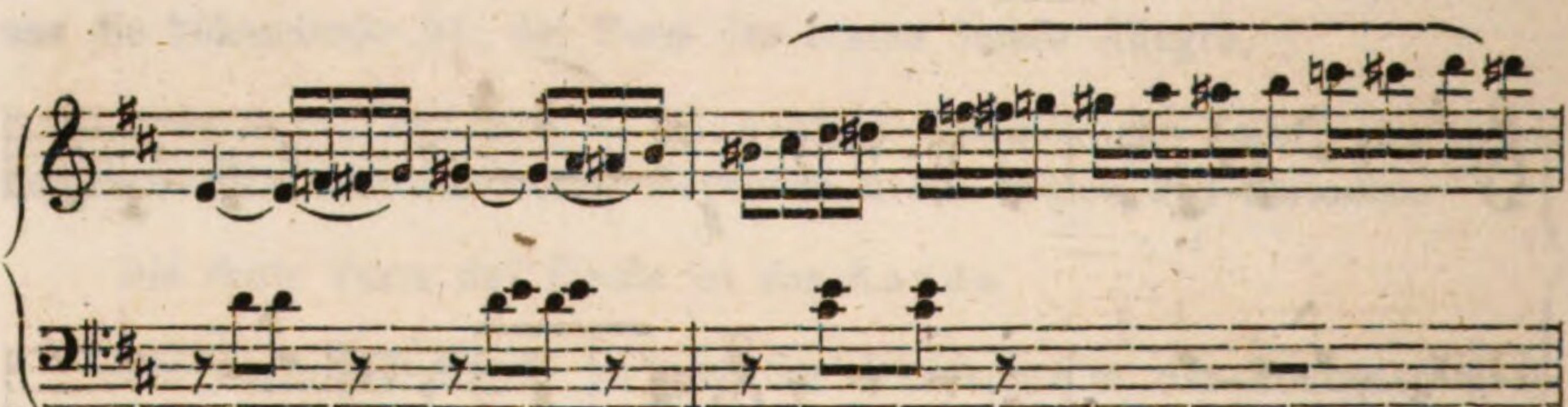
First system of musical notation, measures 91-92. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is written for piano (p.) and features a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (fo.) dynamic.

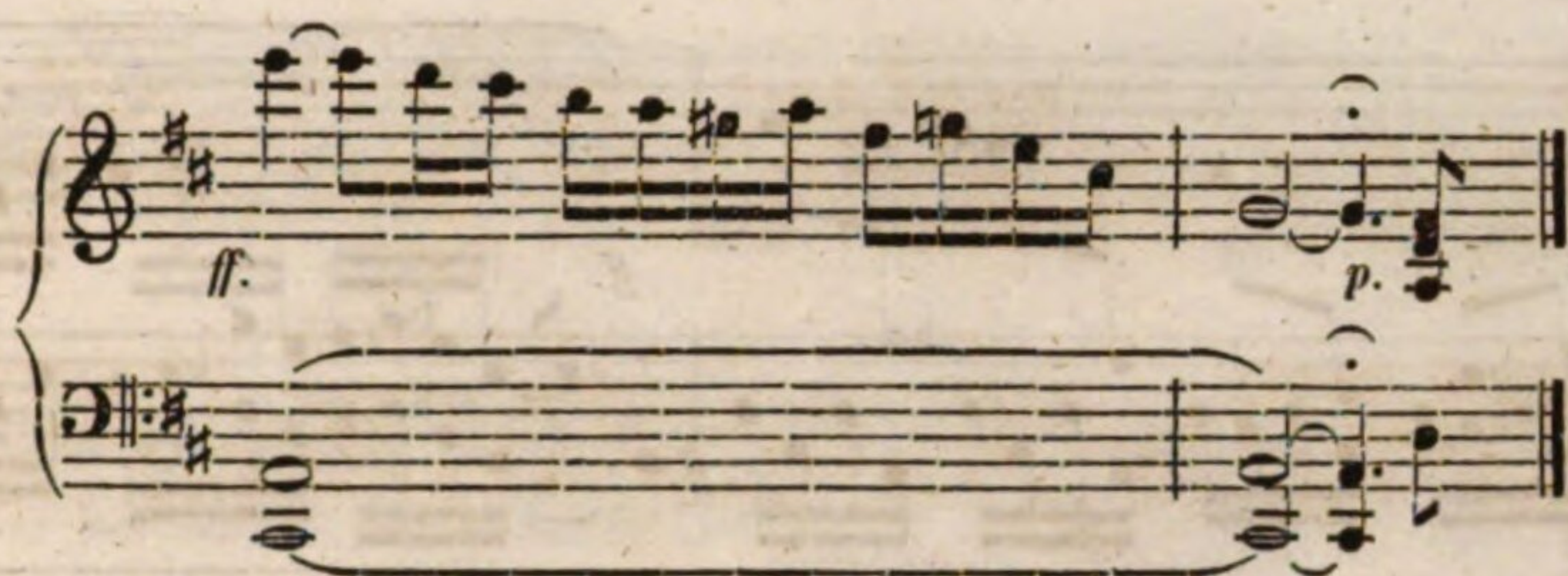
Second system of musical notation, measures 93-94. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is written for piano (p.) and features a piano-piano (pp.) dynamic, followed by a crescendo (cresc.).

Third system of musical notation, measures 95-96. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is written for piano (p.) and features a fortissimo (ff.) dynamic.

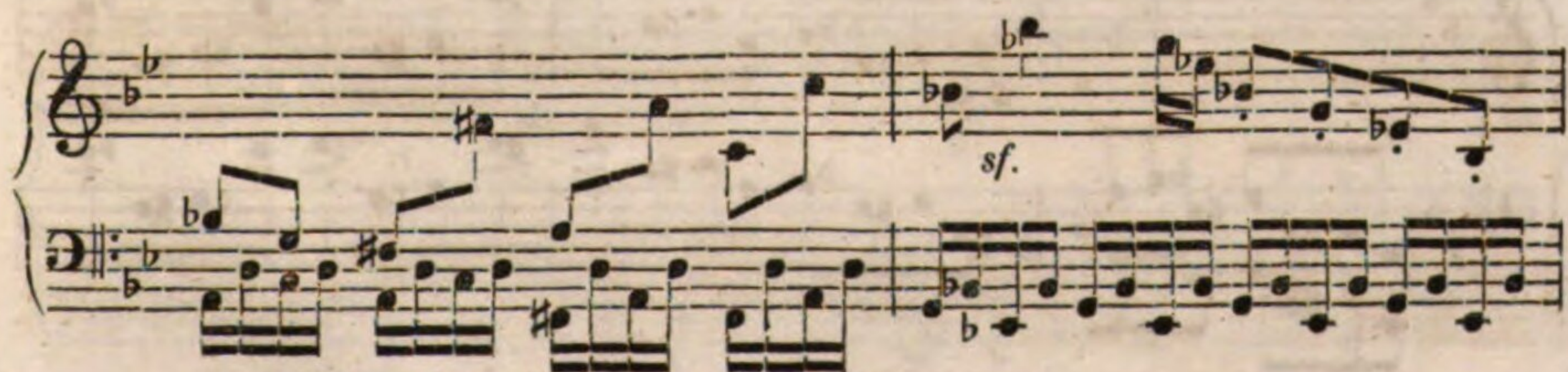
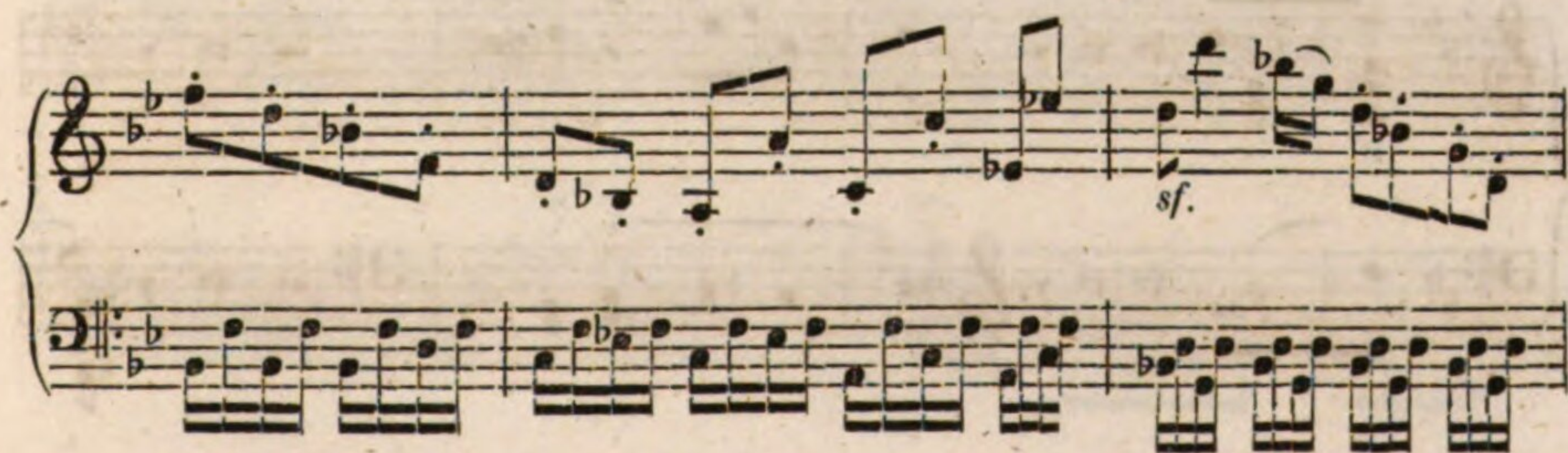
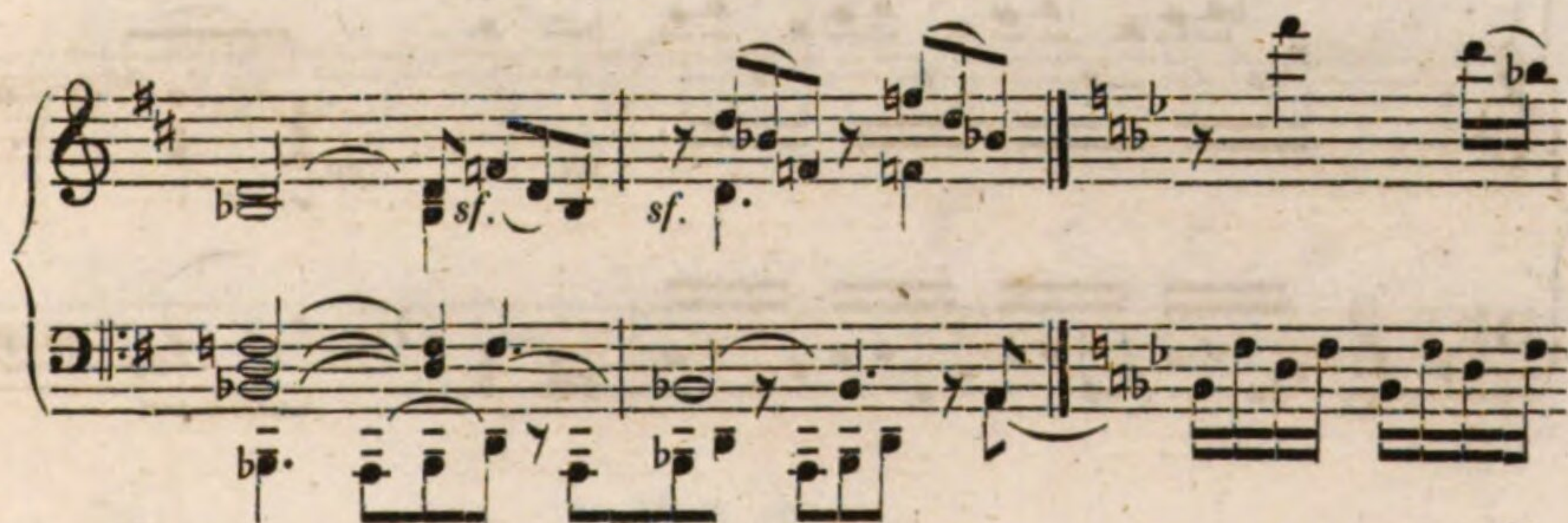
Fourth system of musical notation, measures 97-98. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is written for piano (p.) and features a fortissimo (ff.) dynamic.

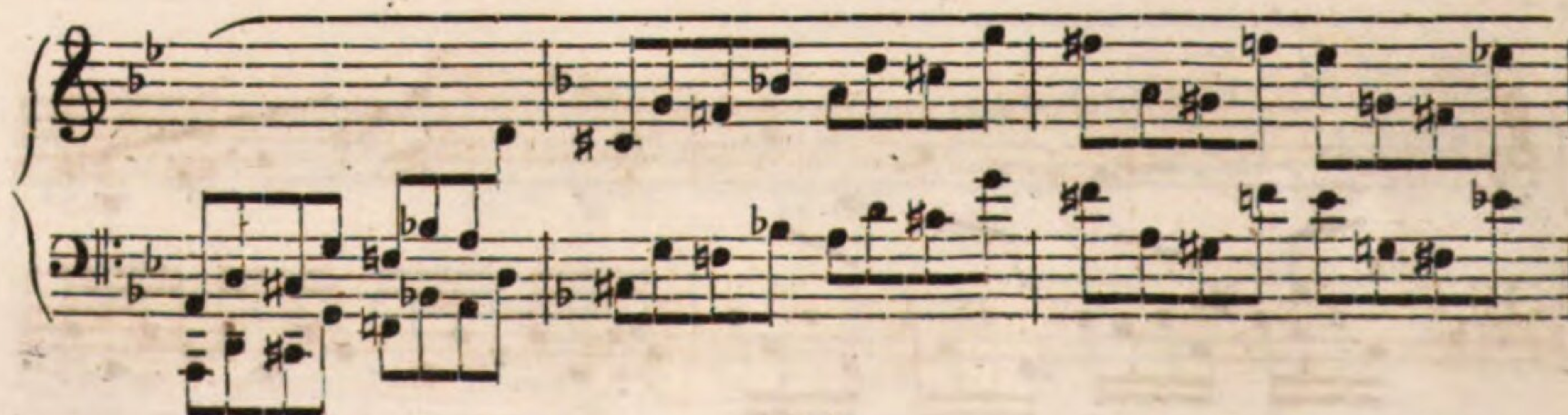
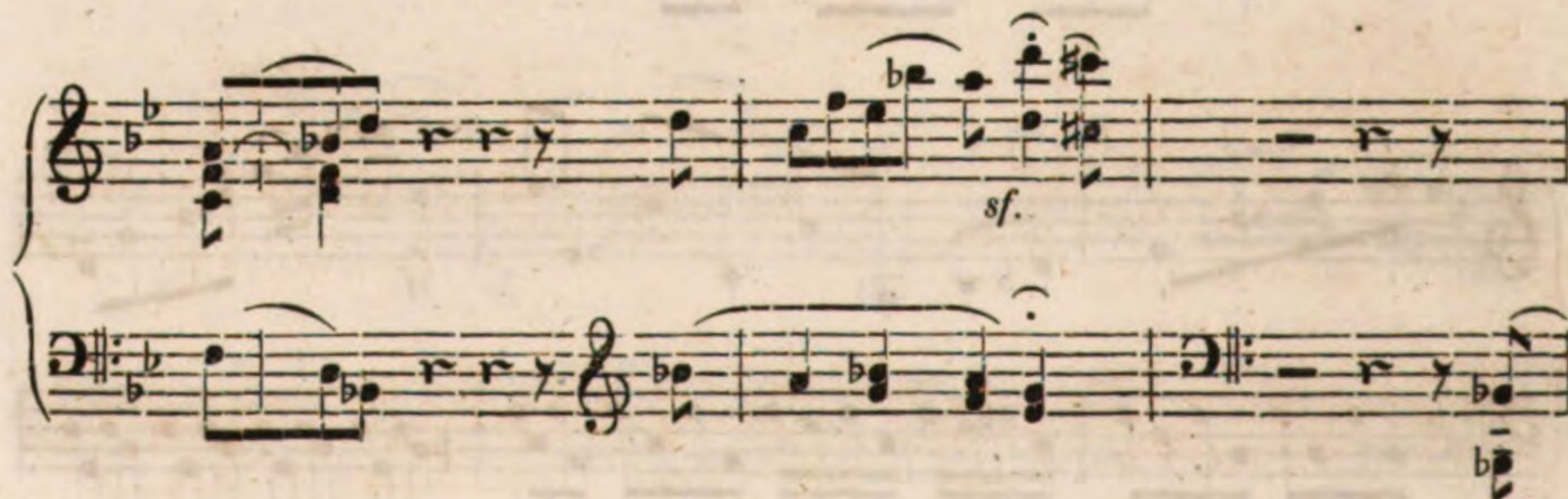
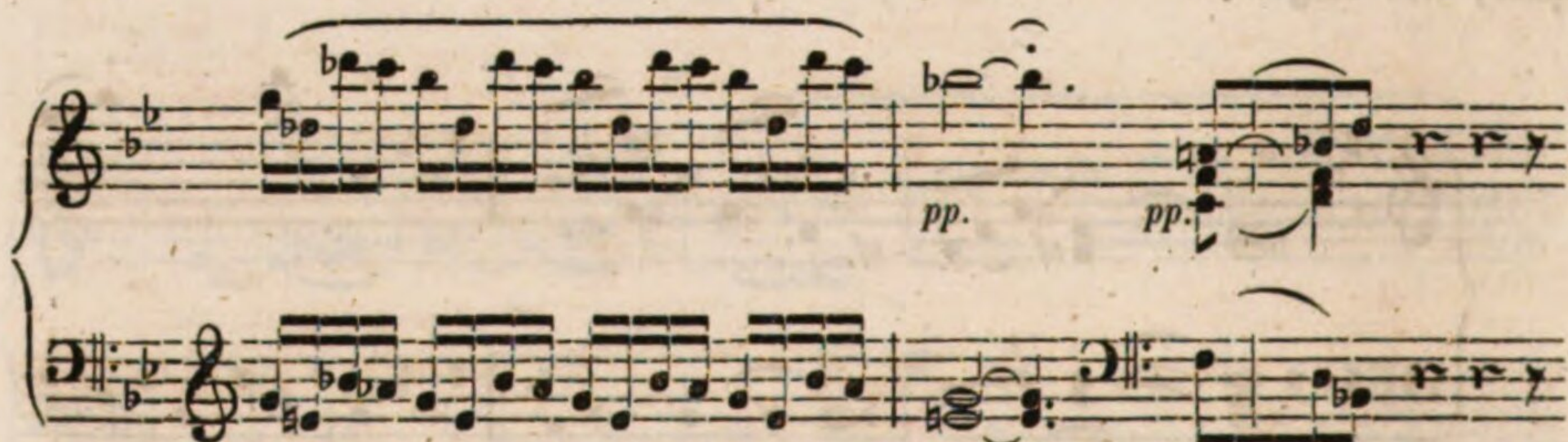
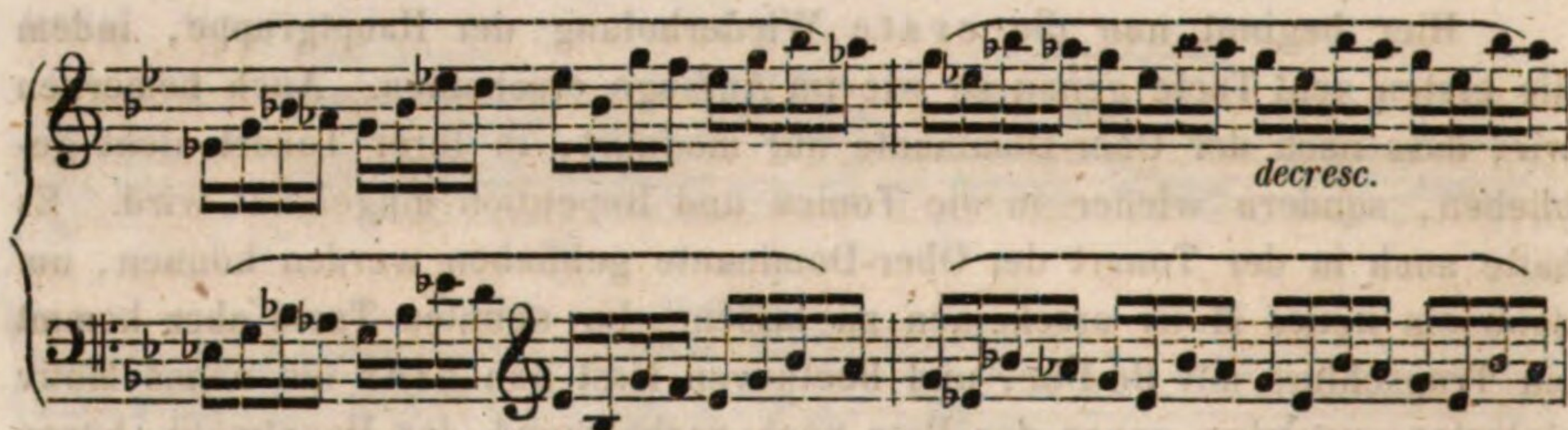
Fifth system of musical notation, measures 99-100. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is written for piano (p.) and features a fortissimo (ff.) dynamic.





Hier beginnt nun die erste Wiederholung der Hauptgruppe, indem die ersten acht Tacte genau so wie im Anfange erscheinen. Auch bemerken wir, dass nach der Ober-Dominante nur modulirt, in ihrer Tonart nicht geblieben, sondern wieder in die Tonica und Repetition eingeleitet wird. Es hätte auch in der Tonart der Ober-Dominante geblieben werden können, um dann ein neues Motiv erscheinen zu lassen. Im neunten Tacte aber kommt ein Trugschluss mit Be-Dur, und Beethoven lässt nun hier ein neues Motiv eintreten, nachdem zuvor der Bass noch nachahmend das Hauptmotiv hören lässt, wie folgt:







Nach der vorletzten Fermate begegnen wir wieder dem Haupt-Motive in Be-Dur, dessen dritter Tact gangartig fortgeführt und dann in die Haupt-Tonart eingeleitet wird zur zweiten Wiederholung der Hauptgruppe. Diese erscheint nun in der Melodie unverändert, aber zum Theil mit Nachahmungen im Basse und im zweiten Tacte in der Oberstimme, indem hiedurch die Pausen ausgefüllt werden, und zum Theil anders begleitet, auf folgende Art:

The image shows a musical score for a piece titled "Der Hühner- und Gänse- und Enten- und Fische- und Vögel- und Thier- und Pflanzen- und Mineralien- und Naturgeschichte". The score is written for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and a few accidentals. The notation is typical of 18th or 19th-century manuscript notation.

A handwritten musical score on aged paper, labeled 'A.' at the top left. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, mostly beamed together in groups of four, with some slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It features a few notes, including a half note marked 'sf.' (sforzando), and some beamed eighth notes. The paper shows signs of age, including foxing and stains.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is written in a flowing, melodic style with many slurs and ties. The word "cresc." is written below the treble staff. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like *cresc.* and *sf.* (fortissimo). The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Bei A sehen wir die Modulation in die Unter-Dominante G-Dur, als dem Ende, der Ruhe hinneigend, von B angefangen wieder das Hauptmotiv benützt und von C angefangen dasselbe tonisch verändert im Basse fortgeführt, und nun folgt die dritte Wiederholung der Hauptgruppe, aber, um sie wieder interessanter zu machen, mit figurirter Begleitung und dann das Hauptmotiv gangartig geführt, worauf ein ziemlich erweiterter Schluss, der mit einem Orgelpunkte endet, folgt.



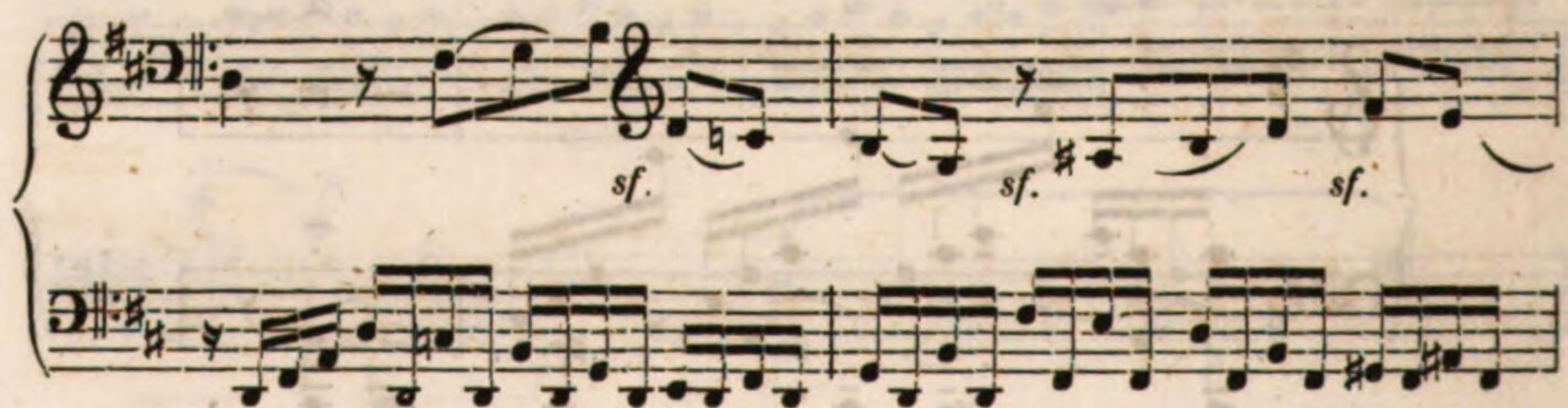
First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*pp.*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*fo.*) marking. The lower staff is in bass clef with the same key signature.



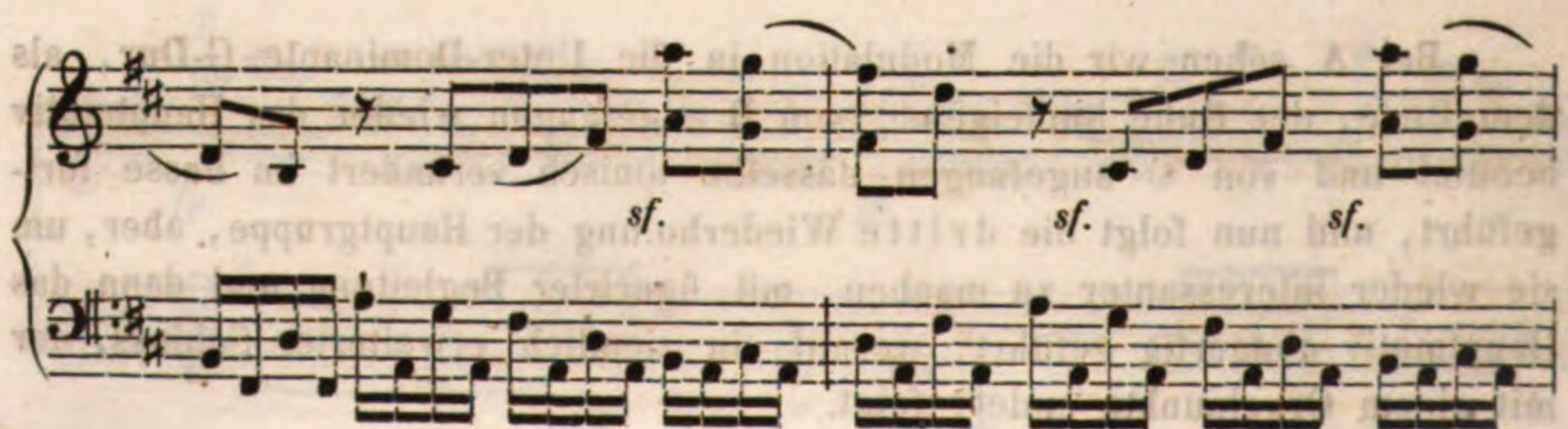
Second system of musical notation. The upper staff features a piano (*p.*) dynamic and a piano-piano (*pp.*) dynamic. The lower staff continues the musical composition in bass clef.



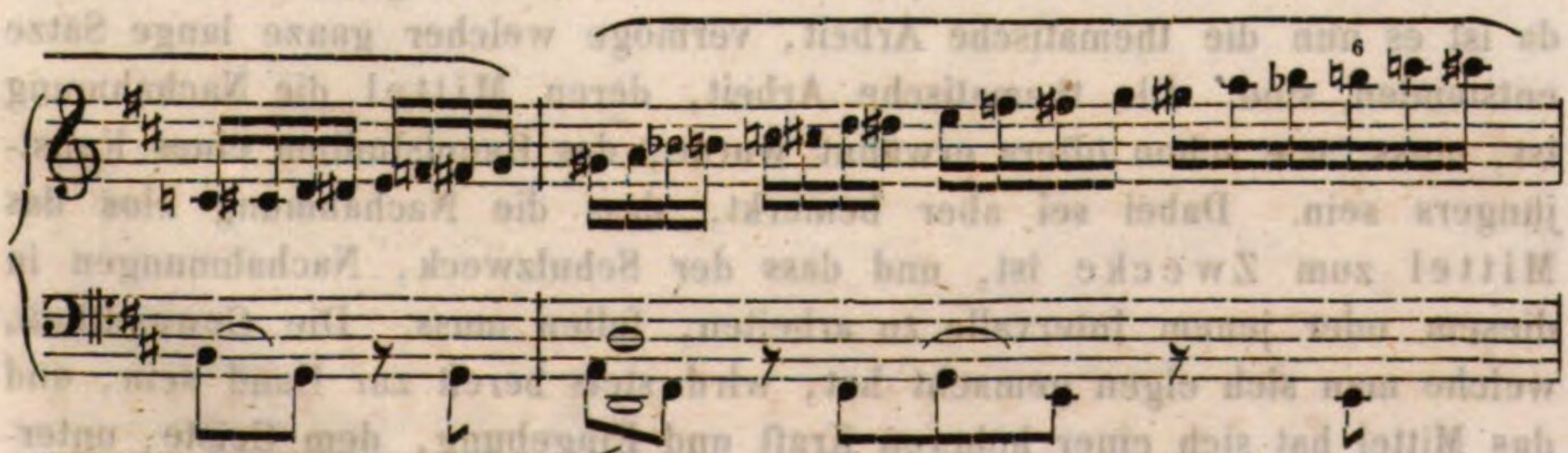
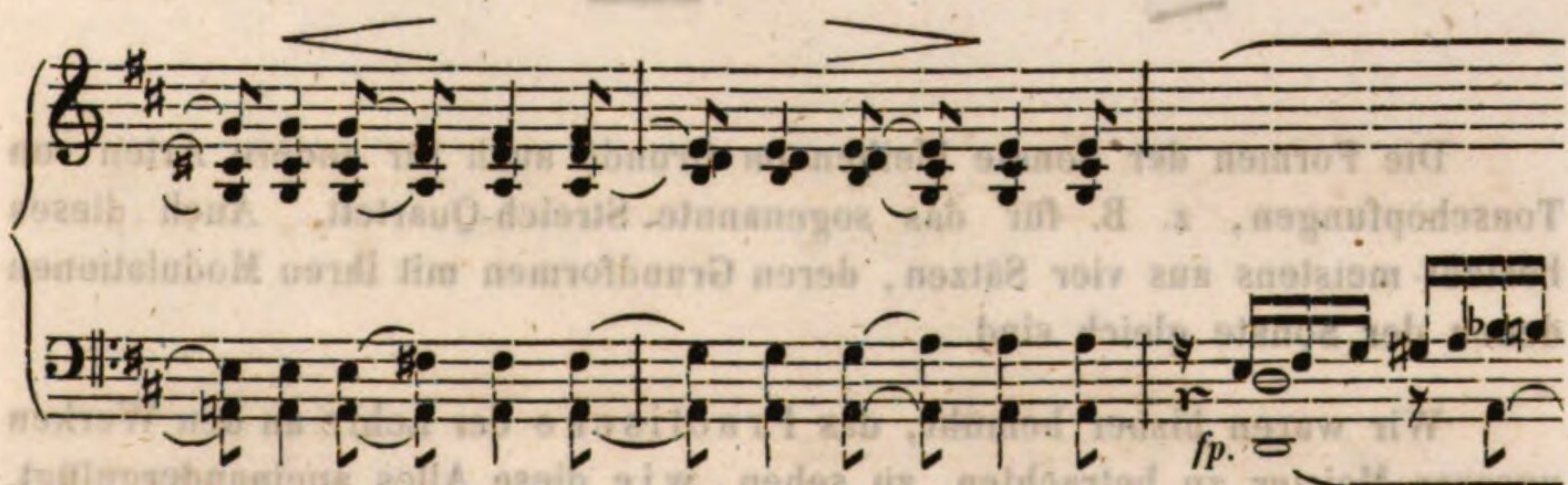
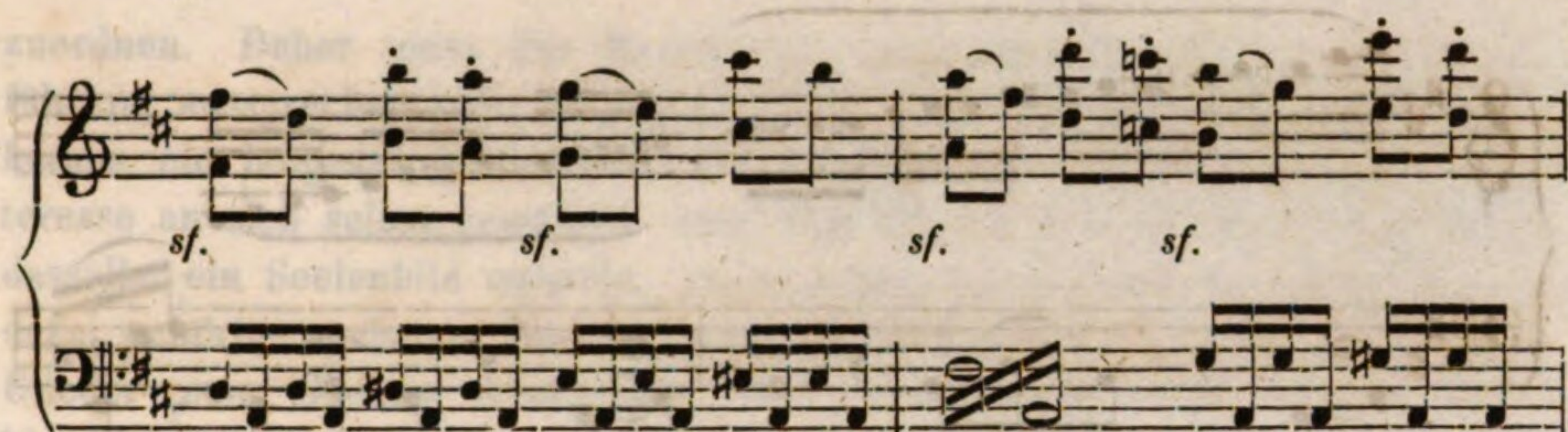
Third system of musical notation. The upper staff includes a piano (*p.*) dynamic and a fortissimo (*ff.*) dynamic. The lower staff continues the musical composition in bass clef.



Fourth system of musical notation. The upper staff features a fortissimo (*sf.*) dynamic. The lower staff continues the musical composition in bass clef.



Fifth system of musical notation. The upper staff features a fortissimo (*sf.*) dynamic. The lower staff continues the musical composition in bass clef.





Die Formen der Sonate bleiben im Grunde auch für andere Arten von Tonschöpfungen, z. B. für das sogenannte Streich-Quartett. Auch dieses besteht meistens aus vier Sätzen, deren Grundformen mit ihren Modulationen denen der Sonate gleich sind.

Wir waren bisher bemüht, das Practische der Lehre an den Werken unserer Meister zu betrachten, zu sehen, wie diese Alles aneinandergesetzt, wie sie ihre Gedanken benützt, wie sehr sie damit hausgehalten haben, und da ist es nun die thematische Arbeit, vermöge welcher ganze lange Sätze entstanden sind. Die thematische Arbeit, deren Mittel die Nachahmung ist, muss, wie schon öfters erwähnt wurde, das Hauptstudium eines Kunstjägers sein. Dabei sei aber bemerkt, dass die Nachahmung blos das Mittel zum Zwecke ist, und dass der Schulzweck, Nachahmungen in diesem oder jenem Intervalle zu arbeiten, fallen muss. Die Gewandtheit, welche man sich eigen gemacht hat, wird stets bereit zur Hand sein, und das Mittel hat sich einer höheren Kraft und Eingebung, dem Geiste, unter-

zuordnen. Daher muss das Hauptthema, welches sich in weiterer Durchführung aussprechen soll, so viel innern Gehalt haben, dass es von Innen heraus ein längeres Verweilen oder Vorführen verlangt; muss so viel Interesse an sich selbst gewähren oder ihm abgewonnen werden, dass durch dasselbe ein Seelenbild entsteht, zu welchem die übrigen Erscheinungen als dazu gehörige geistige Beziehungen, als bindende Fäden und einheitliche Glieder zum Ganzen erscheinen. Die Durchführung muss gefühlt, nicht bloß gemacht und gearbeitet sein; die Technik der Durchführung lässt sich lernen und ist nur die äussere Hülle; der Geist aber muss diese beleben, es muss durchgeföhlt sein, was geschrieben wird, und so das Geschöpf die künstlerische, ideale Weihe erhalten.

Was nun bisher entstand, was in practischer Anwendung gefördert werden konnte, — hiefür genügte die behandelte Lehre. Jetzt aber müssen wir ein ernsteres Feld betreten, welches uns die reichsten Kunstmittel erschliesst und uns zum Gipfel unserer Aufgabe führt, dies ist der Contra-

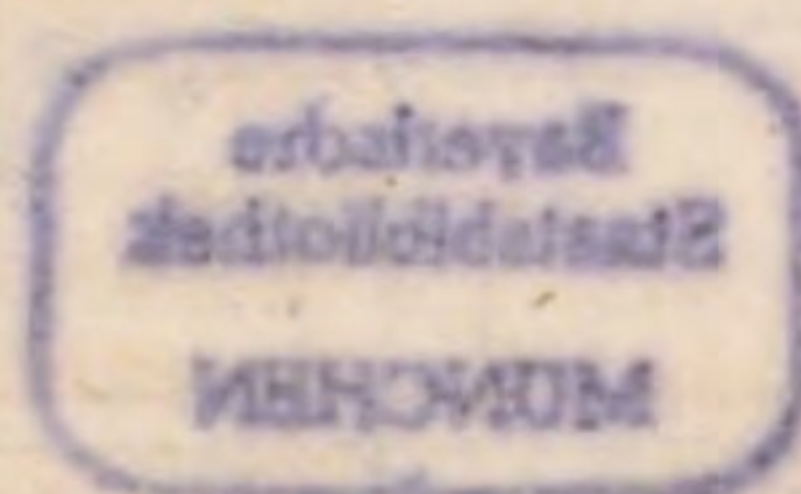
punkt.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

zuordnen. Daher muss das Hauptthema, welches sich in weiterer Durch-
führung auszuwickeln soll, soviel in der Tiefe haben, dass es von innen
heraus ein tieferes, oder Vorwissen verlangt, muss so viel in-
teresse an sich selbst gewähren oder ihm abgewonnen werden, dass durch
dasselbe ein Seelenbild entsteht, zu welchem die übrigen Erscheinungen als
dann gehörige geistige Erscheinungen, als handhabende Facta und einheitliche
Glieder zum Ganzen erscheinen. Die Durchdringung muss Gefühl, nicht
bloß Gemacht und Geordnet sein; die Technik der Durchdringung lässt sich
lernen und ist nur die äussere Hölle; der Geist aber muss diese beleben,
es muss durchgefühlt sein, was geschrieben wird, und so das Geschöpf die
belebende, lebende Welt erhalten.

Was nun bisher entstanden, was in praktischer Anwendung gefordert
werden konnte, — hierfür genügt die behandelte Lehre, selbst aber müssen
wir ein weiteres Feld betreten, welches uns die nächsten Kunstmittel er-
scheint und uns zum Gipfel unserer Aufgabe führt, dies ist der Contra-

punkt



Die Kunst der Zeichnung ist eine der ältesten und wichtigsten der Menschheit. Sie ist die Kunst, die das Auge zu überzeugen vermag, dass das, was dargestellt wird, wirklich existiert. Die Kunst der Zeichnung ist eine der ältesten und wichtigsten der Menschheit. Sie ist die Kunst, die das Auge zu überzeugen vermag, dass das, was dargestellt wird, wirklich existiert.

Die Kunst der Zeichnung ist eine der ältesten und wichtigsten der Menschheit. Sie ist die Kunst, die das Auge zu überzeugen vermag, dass das, was dargestellt wird, wirklich existiert. Die Kunst der Zeichnung ist eine der ältesten und wichtigsten der Menschheit. Sie ist die Kunst, die das Auge zu überzeugen vermag, dass das, was dargestellt wird, wirklich existiert. Die Kunst der Zeichnung ist eine der ältesten und wichtigsten der Menschheit. Sie ist die Kunst, die das Auge zu überzeugen vermag, dass das, was dargestellt wird, wirklich existiert.

Sachregister.

Abschnitte 204.

Absteigende Klasse 328 Anmerk. g.
 Abwärts 5.
 Abweichende Auflösung 90. 98. 119.
 Accord 2.
 Adagio 355.
 Alt 4. 180.
 Andante 355.
 Andere Auflösung des Terz-Quart-Accordes 63.
 Andere Sept-Accorde 84.
 Anhang 210.
 Anticipation 130.
 Anwendung 8.
 Anwendung der Mehrdeutigkeit 15.
 Anwendung der Modulation 69.
 Anwendung der versetzten Accorde des Dom.-Vierklanges 42.
 Anwendung der versetzten Accorde des verminderten Sept-Accordes 58.
 Anwendung des Dom.-Vierklanges 39.
 Anwendung des Non-Accordes 58.
 Anwendung des Sext-Accordes 28.
 Anwendung des verminderten Sept-Accordes 58.
 Anwendung des Quart-Sext-Accordes 36.
 Aeussere Stimmen 4.
 Aeusserer Zusammenhang 7. 67. 80.
 Auflösung 6. 28. 42. 90. 115.
 Auflösung der versetzten Accorde 42.
 Auflösung des Dom.-Vierklanges 39.
 Auflösung des Non-Accordes 54. 55.
 Auflösung des Sext-Accordes 28.
 Aufsteigende Klasse 328 Anmerk. g.
 Aufwärts 5.
 Augmentation 252.
 Auswechslung 65.

Bass 4 183.

Basston 23.
 Befriedigung 1.
 Begleitung der Dur-Scala aufwärts 7.
 Begleitung der Dur-Scala abwärts 11.
 Begleitung der Moll-Scala aufwärts 52.
 Begleitung der Moll-Scala abwärts 54.
 Bewegung 7.
 Bezifferung 8.
 Bleibende Modulation 65. 75.

Cadenz 37.

Cadenzwiederholung 210.

Cantus firmus 180.

Cantus firmus im Alt 180.
 Cantus firmus im Tenor 182.
 Cantus firmus im Bass 183.
 Consequenz 32.
 Chromatische Durchgangstöne 141.
 Chromatische Hilfstöne 160.
 Chromatische Sextgänge 101.

Diatonische Töne 135.

Diatonische Durchgangstöne 135.
 Diatonische Hilfstöne 160.
 Diminution 252.
 Diskant 3.
 Dominante 3.
 Dominanten-Dreiklang 3.
 Dominanten-Verhältniss 8.
 Dominanten-Vierklang 6.
 Dominantische Verbindungen 79.
 Doppelte Bewegung 7.
 Doppelte Sext 24.
 Doppelte Terz 24.
 Dreitheilige Eorm 220.
 Dreiklang 2. 15. 202.
 Dreiklang vermindert 15.
 Dreistimmig 2.
 Dritter Theil 353.
 Dur-Dreiklang 2. 201.
 Durchgangs-Accorde 106.
 Durchgangs-Septen 110 Anmerk. g.
 Durchgangstöne 134. 141.

Einheit 206.

Einklang 25.
 Einleitungssatz 332.
 Enge Harmonie 48.
 Engführung 248.
 Enharmonische Verwechslungen 68.
 Erlaubte Quinten 43 Anmerk. g.
 Erster Theil 331.
 Erweiterung der Perioden 214 306.
 Erweiterung des Satzes 210.
 Entfernung 116.
 Etüde 323.

Fernere Modulationen 98.

Fernere Modulationsmittel 88.
 Fester Gesang 180.
 Figuration 149.
 Figuration aller Stimmen 168.

Figuration der Oberstimme 169.
 Figuration der Mittelstimmen 172.
 Figuration des Basses 171.
 Figuren 149.
 Folgerichtigkeit 34. 153.
 Form 24.
 Fortschreitungen 4.
 Fortschreitung, nothwendige 39.
 Fragen zur Wiederholung 47
 Freie Nachahmung 239.
 Fremder Ton 69.
 Fremde Tonart 66.

Gangbildungen 31.
 Ganz-Kadenz 37.
 Gegenbewegung 4.
 Gegensatz 216.
 Gemeinschaftliche Töne 7. 66. 67. 69.
 Generalbasschrift 21.
 Generalbassübungen 22. 31. 45. 61. 106. 122.
 Gesangsgruppe 333 337.
 Gesetz der Auflösung 1.
 Getheilte Harmonie 48.
 Gleiche Vorzeichnung 13.
 Gleichmässigkeit 154.
 Grosser Septimen-Accord 121.
 Grosse siebente Stufe 51.
 Grosser Non-Accord 62.
 Grund-Accord 24.
 Grundform 327.
 Grundton 2.
 Gruppe von Tönen 31.

Halb-Cadenz 37.
 Harmonie, enge, getheilte 48.
 Harmoniefreie Hilfstöne 159.
 Harmoniegänge 32.
 Harmonietöne 149.
 Hauptgruppe 331.
 Hauptsatz 331.
 Hauptnorm zur Kadenz 38.
 Herunter 1.
 Hilfstöne von oben 163.
 Hilfstöne von unten 159.
 Hinauf 1.
 Hohe Lage 49.
 Homophonie 239.

Inganno 100.
 Innerer Zusammenhang 7. 80.
 Intervalle 238

Kadenz 37.
 Kenntniss der Schlüssel 49.
 Kirchenschluss 209.
 Kleine Non 54.
 Kleiner Non-Accord 54.
 Kleine sechste Stufe 51.
 Kleine Septe 6.
 Kleine Terz 12.

Ligatur 114.
 Letzter Satz 364.

Mannigfaltigkeit 205.
 Medianten 225 Anmerk. g.
 Melodie 3
 Melodiegang 32.
 Melodieenbildungen 192.
 Melodie in andere Stimmen verlegt 180.
 Mehrdeutigkeit 14. 55. 94.
 Mehrdeutigkeit der Töne in Moll 55.
 Menuette 226.
 Misch-Accorde 147.
 Mittelstimmen 4.
 Modulation 64.
 Modulationsgänge 79.
 Modulationsmittel 66.
 Modulation ohne harmonische Einleitung 103.
 Moll-Dreiklang 12. 101.
 Moll-Tonleiter 51.
 Motiv 32. 204.
 Motivglieder 204.
 Motivgetreu 207.

Nachahmung 238.
 Nachahmung in jedem Intervalle 239.
 Nachsatz 208.
 Nächste Auflösung des Sext-Accordes 28.
 Nächstverwandte Moll-Tonart 8 Anmerk. g.
 Non-Accord 54.
 Non-Accord gross 62.
 Nothwendige Fortschreitung 4. 39.
 Nothwendige Modulation 69.

Ober-Dominante 3.
 Oberste Stimme 3.
 Oberstimme 2 169.
 Octav 2.
 Octavenfortschreitungen 4.
 Octavlage 4.
 Octavenweite 24.
 Orgelpunkt 183.
 Orgelpunkt auf der Ober-Dominante 184.
 Orgelpunkt auf der Tonica 189.

Paralleltonart 13 Anmerk. g.
 Periode 207.
 Polyphonie 239.

Quart-Non-Accord 121.
 Quart-Sext-Accord 24.
 Quartensprünge 34.
 Querstand 69.
 Querstrich 31 Anmerk. g.
 Quinte 2.
 Quintenfortschreitung 4.
 Quint-Sext-Accord 41.

Reiner Satz 4.
 Rondo 364.

Ruhe 1.
Rythmische Fortschreitung 31.

Satz 203. 205.
Scala 1 52.
Schein-Accorde 146.
Scherzo 360.
Schlussformel 210.
Schlussgruppe 334.
Schlusssatz 334.
Schlüssel 49.
Schönheit 192.
Secund-Accord 41.
Septe 6. 110.
Sept-Accord 6. 56. 121.
Sept-Accorde 84.
Sequenzen 32.
Sext-Accord 24.
Sexten-Gänge 101 173.
Sonate 327.
Sopran 3.
Strenge Nachahmung 239.
Stufe 1.

Tenor 4. 182.
Terz 2.
Terzengänge 173.
Terzenweise 2. 6. 54.
Terzlage 4.
Terzquart-Accord 41.
Themagruppe 331.
Tiefe Lage 49.
Tonart 1.
Tonica 1.
Tonica-Dreiklang 2.
Tonische Fortschreitung 31.
Tonleiter 1. 52.
Tonschluss 37.
Tonsprache 192.
Töne, halbe 1.
Trugschluss 100
Trio 226.

Umbildungen 194. 195.
Umbildungen, rythmische 195.
Umbildungen, tonische 194.
Umbildungen, rythmische und tonische 196.
Umbildungen mit Figuration 197.
Umfang der Singstimmen 49.
Umkehrungen 23.
Umkehrungen des Dom.-Vierklanges 41.
Umwandlung 210.
Unterbrechung der Periode 215.

Unter-Dominante 3.
Unvollkommene Kadenz 37.
Unvollkommener Tonschluss 38.
Uebergang 65.
Uebergangsgruppe 332.
Uebermässiger Dreiklang 56.
Uebermässige Quinte 56.
Uebungsmelodien 9. 13. 19. 30. 34. 40. 44.
53. 55. 63. 78. 87. 97. 129. 134. 140. 154.

Variation 308.
Verbindungen der Tonica 26.
Verdoppelungen 24.
Verengung der Periode 304.
Verhältniss 8.
Verkürzung 253.
Verlängerung 252.
Verminderter Dreiklang 15. 102.
Verminderte Septe 56.
Verminderter Sept-Accord 56. 102.
Vermittlungs-Accord 67.
Versetzungen 23. 41.
Versetzungen des Dreiklangles 23.
Versetzungen des Vierklangles 41.
Versetzungen des Sept-Accordes 57.
Verwandte Tonarten 8 Anmerk. g.
Verwandte Molltonart 13 Anmerk. g.
Verzögerungen 113.
Verzögerungen von oben 114.
Verzögerungen von unten 125.
Vierstimmig 2.
Vollkommene Kadenz 37.
Vollkommene Tonschlüsse 38.
Vollständige Auflösung 6. 7.
Vorausnahmen 130.
Vorbereitet 114.
Vorbereitung 114.
Vordersatz 208.
Vorgreifen 120.
Vorhalte 115.
Vorübergehende Modulation 65.

Wahrheit im mus. Ausdruck 192.
Weglassung der Grundtöne 34. 56.
Weite Harmonie 48.
Wiederholung 47.
Willkürliche Modulation 70.

Zifferfolge 33.
Zusammenhang 7. 80. 144.
Zweistimmig 150.
Zweiter Theil 347.
Zweitheilige Form 218.

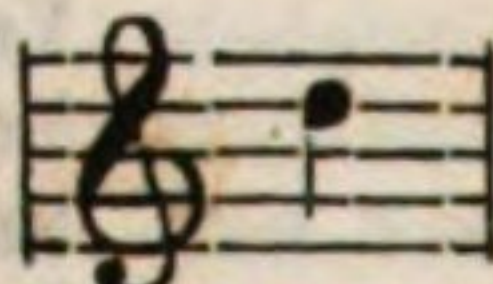
Druckfehler.

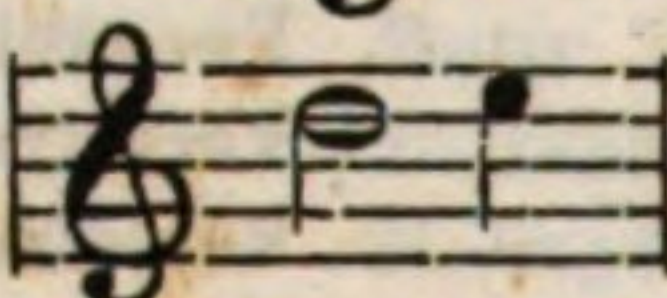
Seite 6, Zeile 2, Liegenbleiben des f anstatt h.

„ 18, Notenzeile 1, im ersten Viertel des 2ten Tactes Alt es.

„ 38, Zeile 5, bei c noch statt nach.

„ 49, Nro. 92 Alt 

„ 53, Zeile 7, Tact zwei, drittes Viertel 

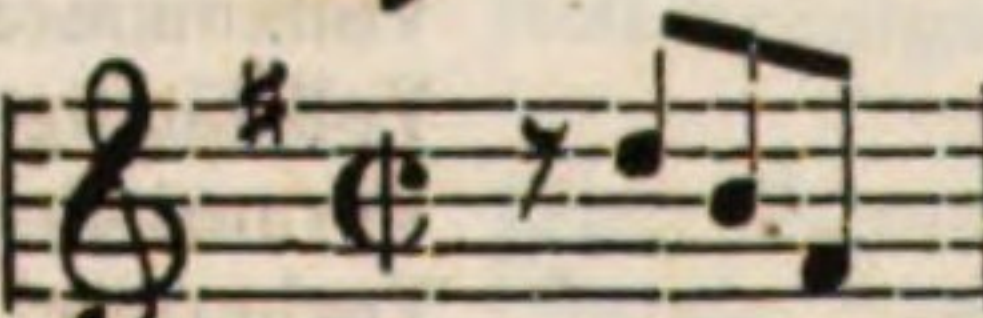
„ 53, vorletzte Zeile, sechster Tact 

„ 54, Zeile 11, sehen anstatt schon.

„ 69, vorletzte Zeile: demjenigen.

„ 141, vorletzte Notenzeile: Oberstimme fis anstatt dis.

„ 316, 7te Notenzeile 

„ 320, erste Notenzeile, Anfang 

und ebenso in derselben Zeile das letzte Achtel fis anstatt g.

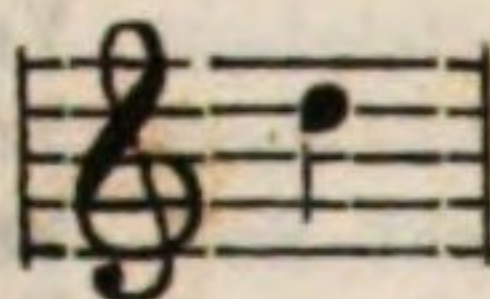
Druckfehler.

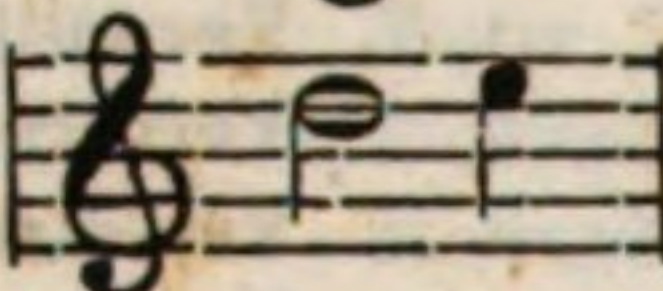
Seite 6, Zeile 2, Liegenbleiben des f anstatt h.

„ 18, Notenzeile 1, im ersten Viertel des 2ten Tactes Alt es.

„ 38, Zeile 5, bei c noch statt nach.

„ 49, Nro. 92 Alt 

„ 53, Zeile 7, Tact zwei, drittes Viertel 

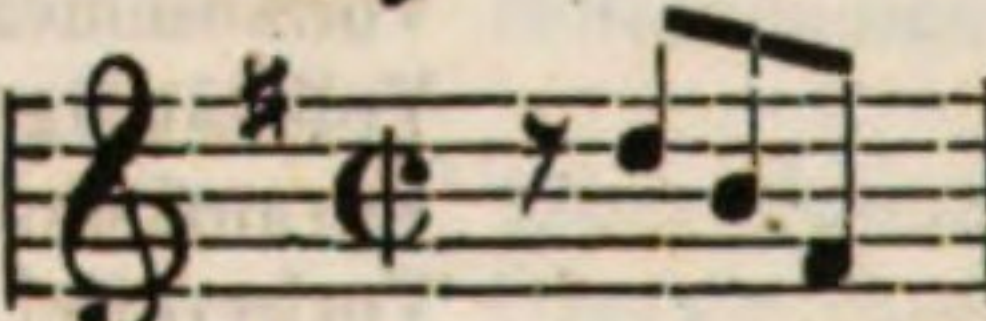
„ 53, vorletzte Zeile, sechster Tact 

„ 54, Zeile 11, sehen anstatt schon.

„ 69, vorletzte Zeile: demjenigen.

„ 141, vorletzte Notenzeile: Oberstimme fis anstatt dis.

„ 316, 7te Notenzeile 

„ 320, erste Notenzeile, Anfang 

und ebenso in derselben Zeile das letzte Achtel fis anstatt g.

Winkler, Max Joseph,

Harmonie- und Compositionslehre für junge Musiker, Orgelschüler und
Schulseminaristen etc

Bd.: 2

Nördlingen 1857

4 Mus.th. 1761-1/2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527849-3